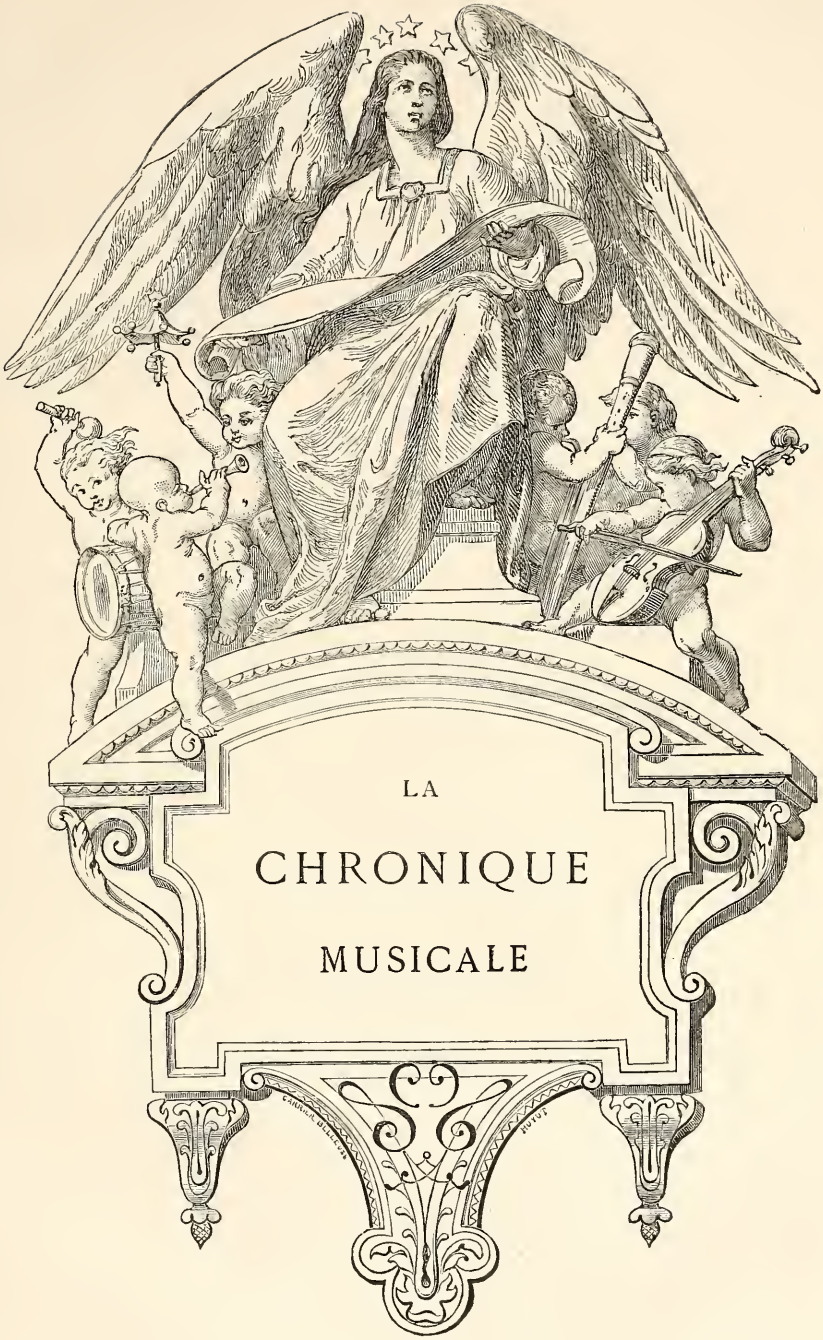

LA
CHRONIQUE
MUSICALE

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lachroniquemusic18766pari

LA

CHRONIQUE MUSICALE

Revue bi-mensuelle

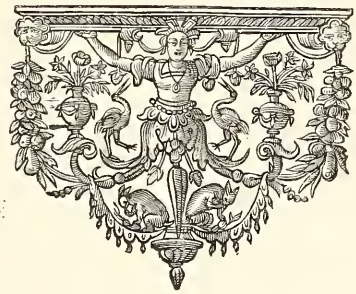
DE L'ART ANCIEN & MODERNE

Directeur : ARTHUR HEULHARD

DEUXIÈME ANNÉE

TOME VI

OCTOBRE — NOVEMBRE — DÉCEMBRE



PARIS

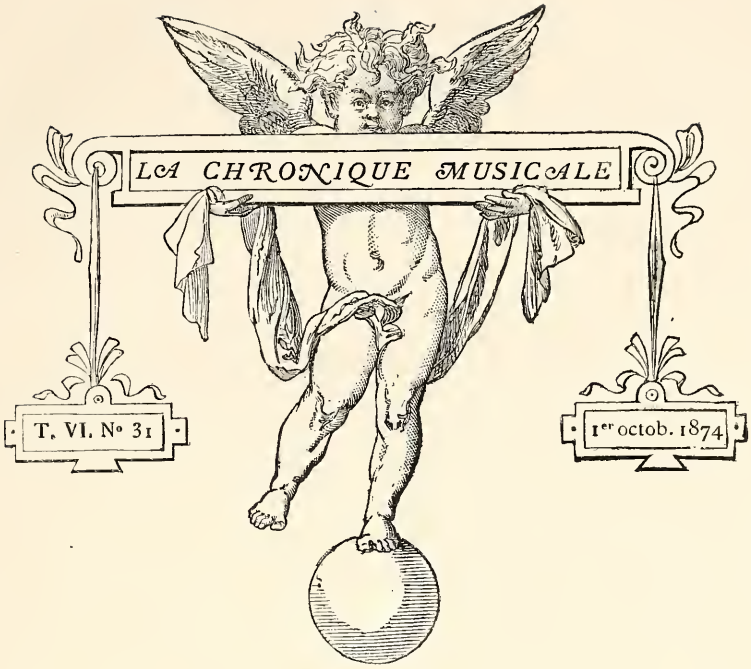
ADMINISTRATION ET RÉDACTION

87, RUE TAITBOUT, 87

1874

*m. 123. 1. vol 6
*
Allen A. Brown
Aug 14, 1894

10 v.



LE VIOLON DE MOZART

ans le haut du faubourg Saint-Joseph, à Vienne existait il y a quelque quatre-vingts ans, un pauvre marchand de bric-à-brac nommé Reutler. Son modeste commerce ne suffisait pas à faire vivre sa nombreuse famille, car, chaque jour, huit enfants roses et joufflus, échelonnés chacun à un an de distance environ, s'asseyaient autour de sa table frugale. Aussi le brave Reutler se mettait-il en quatre pour augmenter les ressources du ménage, tandis que sa jeune femme reprisait des dentelles et répondait aux rares clients que son humble étalage de bibelots pouvait attirer. Auprès d'elle, Reutler tournait des petits objets en buis; les jours de fête, il chantait au lutrin de sa paroisse, et, le soir, faisait une partie de second violon dans un bal public. Et comme, grâce à Dieu, la santé brillait sur tous les visages, Reutler était heureux, et se sentant heureux, il était bon, à ce point que sa bienveillance était connue de tout le voisinage.

Dans un des derniers jours de l'automne de 1791, un homme jeune et distingué, mais que la maladie avait marqué d'un sceau fatal, passait à pas lents devant la porte de Reutler. Il se promenait la tête baissée et comme absorbé par de tristes rêveries. Les clameurs joyeuses des enfants de Reutler l'arrachèrent à sa préoccupation ; il releva la tête, un rayon de bonté illumina son visage amaigri, mais charmant encore sous ses pâleurs; posant doucement la main sur les jeunes chevelures blondes, il adressa un sourire à la mère, dont les regards ne perdaient pas de vue les ébats de sa petite famille, et continua silencieusement son chemin. Des relations ouvertes sous de semblables auspices ne pouvaient pas en rester là. Le lendemain, l'étranger passa de nouveau, et Reutler le salua; le troisième jour, il lui offrait de s'arrêter un instant pour se reposer devant sa porte; le promeneur, que ses forces défaillantes semblaient à chaque instant au moment de trahir, accepta volontiers, et depuis lors, chaque jour, à la même heure, les enfants se disputaient l'honneur d'offrir un escabeau à l'inconnu qui, de son côté, ne demeurait pas en reste, et leur portait fréquemment quelques friandises. Et là, durant une petite demi-heure, on causait. Reutler, par sa gaieté, essayait d'amener quelque joie sur le front pâli du pauvre malade; la jeune femme éclairait l'humble intérieur de son sourire ; les enfants s'ébattaient bruyamment aux derniers rayons du soleil d'automne, et l'étranger, oubliant un instant ses souffrances et ses préoccupations, repartait d'un pas plus léger, en disant : à demain.

Or, un lendemain, les enfants coururent à la rencontre de leur ami, et là, tous à la fois, essoufflés et joyeux, lui crièrent : « Monsieur, monsieur, venez vite, maman vient de nous donner cette nuit une petite sœur. » Et ce n'était que pure vérité ; le brave Reutler, en bon Allemand qu'il était, se voyait père pour la neuvième fois. On hâta le pas. Malgré les préoccupations du jour, l'escabeau était à sa place accoutumée, et Reutler sur sa porte, le visage épanoui. « Eh ! venez vite, mon bon « monsieur, s'écria-t-il, c'est fête aujourd'hui chez nous; le bon Dieu « m'a donné une petite fille, et si elle est aussi brave et aussi bonne que « sa mère, elle ne sera pas de trop à la maison. Je vous attendais pour « vous demander de me faire l'honneur de boire avec moi un petit verre « de vin blanc. Nous ne sommes que de bien pauvres gens, mais c'est « offert de bon cœur. »

Le pauvre malade, tout ému, sentait ses yeux se remplir de larmes, et pressait en silence la main de Reutler : « Brave cœur ! dit-il enfin, que « Dieu répande sur vous sa bénédiction ! Qu'il éloigne de votre toit la « maladie et ses désespoirs ! Puissiez-vous, plein de jours, voir vos

« enfants vous ressembler et vous rendre au centuple les soins et la « tendre affection dont vous les entourez. Oui, j'accepte votre invitation « du même cœur que vous me la faites, et je vais même vous demander « une faveur : Quel est le parrain de votre fille? » — « Oh! monsieur, « reprit Reutler, chez de pauvres gens comme nous, on prend le parrain « comme on a pris l'enfant, c'est-à-dire au petit bonheur. On ne le « choisit pas à l'avance. C'est tantôt un voisin aussi pauvre que nous, « parfois un passant. » — « Eh bien! mon ami, interrompit l'inconnu, « c'est moi qui serai cette fois le passant que le hasard vous envoie. Je « serai parrain de l'enfant et nous l'appellerons Gabrielle, si vous voulez ; « c'est un nom que j'aime beaucoup. Je ne suis pas bien riche, moi non « plus, mais voilà toujours une quinzaine de florins pour faire, en atten- « dant mieux, honneur au repas du baptême. Plus tard, nous aviserons « au trousseau!... Hélas! plus tard!... » Et soudain, ses larmes coulèrent avec abondance. « Il n'y a pas de plus tard pour moi, mon « pauvre ami, il n'y en a plus! Je sens très bien à ce que j'éprouve que « mon heure est près de sonner. Je vais mourir quand la vie serait « encore si belle, et que ma carrière semble s'offrir à moi sous d'heureux « auspices! Hélas! on ne peut changer sa destinée! » Reutler pleurait, lui aussi, sans trouver un mot de consolation pour cette souffrance si déchirante et si clairvoyante. Les enfants, comprenant instinctivement qu'une grande douleur était devant eux, restaient muets et graves, leurs yeux grands ouverts fixés sur le pauvre malade. Il reprit : « Mon ami, je « vois un violon chez vous; prêtez-le moi un instant, il faut que j'écrive « quelques idées qui me trottent dans la tête. » Et il essaya de sourire. Reutler se hâta de décrocher l'instrument et le lui remit. L'étranger se recueillit, et, soudain, des accents inconnus à cette humble demeure, accents déchirants et sublimes, se firent entendre. L'âme tout entière du musicien était passée dans le violon, et ses lèvres frémissantes répétaient de temps en temps, et tout doucement : « *Lacrymosa Dies illa, lacrymosa...* » Puis, il s'interrompit, tira de sa poche un petit cahier de papier réglé, y jeta quelques notes, remit ensuite le tout à sa place, et, serrant la main de l'ouvrier stupéfait : « A demain, dit-il, à demain! « Nous boirons à la santé de Gabrielle! » Un pâle sourire anima son visage et il s'éloigna en disant adieu de la main.

Cependant, le lendemain, Reutler attendit en vain son ami inconnu. Ni ce jour ni les suivants, le malade ne vint s'asseoir sur l'escabeau que les enfants mettaient chaque soir religieusement à sa place devant la porte. Au bout de quinze grands jours, n'y tenant plus et redoutant un malheur, Reutler se rendit à l'adresse que lui avait indiquée l'étranger.

Quelques amis, sur la porte, entouraient un modeste corbillard. Reutler s'approcha timidement d'un homme du peuple qui pleurait amèrement, ce qui contrastait étrangement avec sa forte corpulence et sa bonne grosse figure rouge qui ne semblait faite que pour les joyeux épanouissements. Il lui demanda doucement qui l'on allait ainsi conduire à sa dernière demeure. — « C'est le grand, le cher et illustre musicien « Mozart, répondit le gros homme. Voici quinze jours qu'il revint pour « la dernière fois de sa promenade favorite. Il avait l'air d'aller mieux, « il était presque joyeux. Il entra chez moi, *Au Serpent d'Argent*, « rendre visite à ses anciens amis qui s'y réunissaient d'habitude ; il raconta « qu'il allait être parrain d'une belle petite fille, qu'il avait travaillé à sa « messe de *Requiem*. Hélas! le malheureux! c'est pour lui qu'il la com- « posait ! Et puis, le soir, il s'est mis au lit pour ne plus se relever. Ah ! « monsieur, si vous saviez comme nous l'aimions tous et comme il était « bon et aimable ! »

Reutler pleurait, lui aussi. « Monsieur, dit-il d'une voix brisée par « l'émotion, je suis le père de la petite fille dont Mozart voulait être le « parrain. Je venais le chercher pour la fête. » Et se détournant pour étouffer ses larmes, il se joignit au cortége.

Le lendemain, la petite boutique de bric à-brac était morne et silencieuse. Le père, à son établi, ne chantait pas comme de coutume; les enfants jouaient sans bruit. On sentait que la Douleur était passée par là ; l'ami inconnu était parti pour le voyage sans fin, l'escabeau n'était plus à la place accoutumée au coin de la porte. Ce silence et ce recueillement ne tardèrent pas à être troublés. Le brave Joseph Deiner, l'hôtelier du *Serpent d'Argent* et l'humble ami de Mozart, avait raconté l'histoire de Reutler. Son récit avait fait le tour de la ville en même temps que la nouvelle de la mort du maître. Les curieux, les oisifs, les indifférents de la veille, tous ceux qui se livrent à l'admiration, quand les objets souvent méconnus de la lutte, ont disparu, affluèrent à la boutique de *bric-à-brac*. Cette circonstance donna de la vogue au modeste établissement. Reutler finit par gagner une petite fortune. Le violon de Mozart, vendu quatre mille florins à un grand seigneur, servit à constituer la dot de Gabrielle lorsqu'elle eut seize ans. Quant à l'escabeau, Reutler ne voulut s'en séparer à aucun prix, et le garda comme un souvenir de sa pauvreté et de l'homme de génie qui lui avait dû sa dernière joie et dont il avait recueilli les derniers accents.

P. LACOME.

VOLTAIRE LIBRETTISTE[1]

(1732-1769)

---

omme Rameau avait repris sa musique, il fallut se mettre à la recherche d'un autre compositeur ; on songea un moment à Philidor, mais l'affaire n'eut pas de suites et le libretto demeura veuf de mélodies. Le double talent de compositeur et de joueur d'échecs de Philidor valut à ce musicien, de la part de Voltaire, un de ces quolibets dont il était assez prodigue : « Vous croyez donc que les grands joueurs d'échecs peuvent faire de la musique pathétique et qu'ils ne seront point échec et mat ? A la bonne heure, je m'en rapporte à vous... »

Philidor venait de faire brillamment ses preuves de grand style et d'un remarquable souffle lyrique, dans l'opéra d'*Ernelinde*, représenté pour la première fois le 24 novembre 1767. Comment, aux premiers jours de l'année suivante, Voltaire pouvait-il ignorer ce fait ? Il a donc voulu, quand même, lancer son jeu de mots, et voilà tout. *Tellum imbelle sine ictu.....*

Ce n'était pas seulement le succès de Roy, de Pellegrin, de Cahusac et de bien d'autres paroliers qui éveillait la jalousie de l'auteur de *Samson ;* à l'étranger, un concurrent plus habile excitait son envie : nous voulons parler du grand Frédéric, auteur d'un libretto de *Mérope*, emprunté à la tragédie de Voltaire qui avait calqué ladite tragédie sur celle de Maffei.

Plus le vieux Suisse — comme il s'appelait lui-même, — voyait fuir l'espoir de faire monter *Samson* sur la scène lyrique, plus il se dépitait

(1) Voir le numéro du 1er septembre.

contre tous ceux qui couraient, comme lui, la carrière de librettiste; sa contrariété fut au comble quand il sut que le Salomon du Nord, ou frère Luc, s'en mêlait, lui aussi.

Dans le cours de l'année 1756, cinq lettres adressées à d'Argental, au maréchal de Richelieu et à Thieriot, mentionnent ce fait peu connu de l'histoire littéraire de Frédéric II, assez curieux à noter et à consigner :

« J'imagine — dit Voltaire à d'Argental, — que vous seriez bien aise de voir les belles choses que fait le roi de Prusse. Il m'a envoyé toute la tragédie de *Mérope*, mise par lui en opéra. Permettez que je vous donne les prémices de son travail ; je m'intéresse toujours à sa gloire. Vous pourriez confier ce morceau à Thieriot, qui en chargera sans doute sa mémoire et qui sera une des *trompettes* de la renommée de ce grand homme. »

Voltaire, préoccupé avant tout de ce qui pouvait mettre sa propre renommée en évidence, faisait de Thieriot, son courtier ordinaire, une de ses trompettes; car, il était plus flatté qu'il ne voulait l'avouer de l'honneur que Frédéric II avait fait à sa chère *Mérope*, en la traduisant en opéra.

A la deuxième lettre, l'admiration baisse ou plutôt se tempère par quelque ironie, toujours sous le voile du double sens :

« Je voudrais — dit Voltaire au maréchal de Richelieu — que vous vissiez quelque chose de l'ouvrage du roi de Prusse, *cela est curieux*. »

A la quatrième missive, le dépit éclate tout à fait; ce n'est qu'un éclair, mais très vif :

« Je ne pouvais mieux me venger de l'auteur de *Mérope*, opéra, qu'en vous en envoyant un petit échantillon. »

Ceci est du 26 février (à d'Argental); et, le 10 du même mois, Voltaire écrivait à d'Alembert :

« Les vers de *Mérope* vous paraîtront fort lyriques et paraissent faits avec facilité. Il (*Frédéric*) ne m'a jamais fait un présent plus galant. »

Enfin, l'opéra de *Mérope* va être représenté : « Il ne tient qu'à moi d'aller le voir ; mais je n'irai pas. »

Comment expliquer la contradiction de Voltaire avec lui-même, à quinze jours de date environ? Comment, ce qui lui semblait bon le 10, lui paraît-il mauvais le 26? C'est que le 10, il écrivait à d'Alembert, alors en correspondance avec Frédéric, tandis que, le 26, il parlait dans l'intimité à d'Argental, son confident. Tout le secret de cette brusque volte-face est dans la différence des correspondants du vieux Suisse....

Si nous insistons sur tous ces détails qui peuvent sembler minuscules,

c'est que c'est dans les moindres choses que se révèle le mieux le caractère de l'homme étrangement bizarre et *ondoyant* dont bien des livres n'ont pu encore épuiser l'étude approfondie.

Ici, une fois de plus, *Voltaire librettiste*, c'est Voltaire peint par lui-même, en déshabillé... au moral, comme Pigale l'a représenté... au physique, en sculpture.

II

PANDORE (1740)

Depuis huit ou neuf ans, *Samson* était sur le chantier ou plutôt sur ce lit de Procuste auquel on ne saurait mieux comparer la confection d'un opéra, travail sans nom entre le parolier et le musicien; le premier qui défend pied à pied ses rimes, le second qui allonge et plus souvent raccourcit la besogne de son associé, et Voltaire voyait bien que son sujet biblique, tel qu'il l'avait conçu, risquait fort de ne pas arriver à la scène, lorsque l'idée lui vint, délaissant les Livres saints, de se vouer à la mythologie transcendentale et quelque peu philosophique, en abordant l'allégorie de *Pandore* ou de *Prométhée*, car il hésitait entre ces deux titres.

Malheureusement, son génie lyrique ne le servit pas mieux pour ce livret que pour le précédent, et, ce qui gâta tout, ce fut son incurable manie de parodier, jusque sous des noms payens, les dogmes catholiques; ainsi, il appelait *Pandore* : « le péché originel. » On voit d'ici les allusions qui rendirent impossible cet opéra, même lorsque la contexture boiteuse du libretto lui-même n'aurait pas été un obstacle suffisant à sa mise en musique et à la scène. Mais, demandons à la correspondance de Voltaire l'histoire des vicissitudes que traversa *Pandore*, à laquelle il s'attachait d'autant plus, que les difficultés de toute nature se dressaient devant son œuvre bien aimée. Il y a longtemps que l'on parle de la prédilection des parents pour leurs enfants mal venus, rachitiques, boiteux, bossus, dont ils essaient de prolonger l'existence, en l'entourant de tous les soins comme aussi des préférences les plus bizarres.

Voltaire écrivait donc, en 1744, à Cideville :

« J'espérais plus de l'opéra de *Prométhée*, parce que je l'ai fait pour moi. M. de Richelieu l'a donné à mettre en musique à Royer, et le destine pour une des secondes fêtes qu'il veut donner. Or, je veux sur cela, mon cher ami, vous supplier de faire une petite négociation. J'avais, il y a quelques mois, confié ce *Prométhée* à madame Dupin, qui voulait s'en amuser et l'orner de quelques croches, avec M. de Franqueville et Jéliotte. Je crois qu'elle

ne me saura pas mauvais gré si M. de Richelieu y fait travailler Royer; c'est un arrangement que je n'ai ni pu ni dû empêcher.

« Je vous supplie d'en dire un petit mot à la déesse de la beauté et de la musique, avec votre sagesse ordinaire. »

Toujours des contradictions causées par la vanité! Ainsi, cet opéra que l'auteur avait fait pour lui et qui ne devait être qu'un prétexte à essai lyrique pour trois amateurs, devient tout à coup un des éléments d'une fête princière en projet. Royer, auteur de trois opéras, était un assez médiocre musicien, en comparaison de Rameau; aussi Voltaire comptait-il sur plus de docilité de sa part.

Bientôt, toujours fidèle à sa manie de commettre sans cesse des *mots* plus ou moins justes, Voltaire dit à un de ses confidents : « Royer n'a pas eu la plus grande part de ce monde au larcin du feu sacré. Le génie est médiocre... » Cependant, il fallait bien s'en contenter; car, ainsi que le dit une vieille chanson, écho d'une grande vérité :

Quand on n'a pas ce que l'on aime,
Il faut aimer ce que l'on a.

Fidèle à ce principe éminemment philosophique, Voltaire s'attacha, avec une rare persévérance et une non moins rare patience, à son musicien; car, dix ans s'écoulèrent depuis le jour où il en portait le jugement ci-dessus jusqu'à celui où il lui écrivait à lui-même les choses flatteuses que voici :

« J'avais eu l'honneur de vous écrire, non seulement pour vous marquer tout l'intérêt que je prends à vos mérites et à vos succès, mais pour vous faire voir aussi ma juste crainte que ces succès si bien mérités ne soient ruinés par le poëme défectueux que vous avez vainement embelli. Ce poëme, tel qu'on l'a imprimé plus d'une fois, est peut-être moins mauvais que celui dont vous vous êtes chargé; mais l'un et l'autre ne sont faits ni pour le théâtre ni pour la musique. Souffrez donc que je vous renouvelle mon inquiétude sur votre entreprise, mes souhaits pour votre réussite et ma douleur de voir exposer au théâtre un poëme, qui en est indigne de toutes façons, malgré les beautés étrangères dont votre ami, M. de Sireuil, en a couvert les défauts....

« Il faut une musique aussi belle que la vôtre, soutenue par la voix et les agréments d'une actrice principale, pour faire pardonner le vice du sujet... »

A travers ces compliments à l'adresse de Royer, on sent percer la mauvaise humeur de Voltaire, qui ne pouvait pardonner à un poète-amateur, tel que M. de Sireuil, d'avoir remanié son œuvre informe. Mais c'était chose accomplie, et il fallait bien en passer par là, sous peine de voir *Pandore* rejetée dans les limbes, en compagnie de *Samson*. L'auteur continua donc à enrager... plus ou moins silencieusement. La réponse de Royer a été perdue.

En cette même année 1754, Voltaire s'épanche dans le sein de l'amitié et il écrit à d'Argental :

« J'ai donné mon consentement à la représentation de ce malheureux *Prométhée*. Je souffre avec douleur ce que je ne peux empêcher... Tout ce que je peux faire, c'est d'exiger qu'on ne mette pas, au moins, sous mon nom, les embellissements dont M. de Sireuil a honoré cette bagatelle. Je vois qu'on est toujours puni de ses anciens péchés... On me défigure un vieil opéra....

« J'ai pris la précaution d'exiger de Lambert qu'il fasse une petite édition de cette *Pandore*, avant qu'on ait le malheur de la jouer, car *la Pandore* de Royer est toute différente de la mienne ; et je veux, du moins, que ces deux turpitudes soient bien distinctes. »

Turpitudes est trop fort pour être sincère. Mais la colère emporte le librettiste et il ne sait plus la valeur des termes qui lui échappent ; seulement, les *turpitudes* sont — dans sa pensée — le fait des remaniements de M. de Sireuil. Il eût préféré que *Pandore* ne fût jamais mise en musique, plutôt que de la voir réhabillée par un rival à ce point audacieux...

Madame de Fontaine, sa nièce, reçoit la suite de l'averse des récriminations du cher oncle, au sujet de l'infortunée *Pandore :*

« C'en serait trop que d'être vilipendé à la fois, à l'Opéra et à la Comédie : c'est bien assez que M. Royer m'immole à ses doubles croches.

« Ne pourriez vous point parler à ce sublime Royer et lui demander au moins une copie des paroles telles qu'il les a embellies par sa divine musique ? Vous auriez, au moins, le premier avant-goût des sifflets ; c'est un droit de famille qu'il ne peut vous refuser. »

Vous croyez que c'est fini ? Vous connaissez bien mal Voltaire. Quand il tient un thème quelconque, il ne l'abondonne qu'après lui avoir fait subir toutes les variations imaginables et inimaginables ; c'est un *crescendo* formidable. Royer, de mauvais musicien, va devenir — sous la plume de Voltaire — un voleur qui démarque le linge pour mieux le vendre : « Royer a fait précisément de la tragédie de *Pandore* ce que Néaulme a fait de l'*Histoire universelle*. On me vole mon bien de tous côtés, et on le dénature pour le vendre.

« Si j'en crois tout ce qu'on m'écrit, le plus grand service qu'on puisse rendre à Royer, est de l'empêcher de donner cet opéra. On assure que la musique est aussi mauvaise que son procédé... M. de Moncrif m'a envoyé la pièce telle qu'on la veut jouer et telle que M. Royer l'a fait refaire par un nommé Sireuil. Cette bizarrerie serait l'opprobre de la littérature et de la nation... Si on ne peut différer cet opprobre, je demande à M. le comte d'Argenson qu'on ne débite point l'ouvrage à l'Opéra, sans y mettre un titre convenable, et qui soit dans la plus exacte vérité. Voici le titre que je propose : *Prométhée, fragments de la tragédie de* Pandore, *déjà imprimée, à laquelle le musicien a fait substituer et ajouter ce qu'il a cru convenable au théâtre lyrique, pendant l'éloignement de l'auteur.*

Conçoit-on quelque chose de plus grotesque que la nature et le ton de ces réclamations? *L'opprobre de la littérature et* DE LA NATION vaut surtout son pesant de ridicule poussé aux dernières limites. Après cela, il faut tirer l'échelle, comme dit un des personnages de Molière. Le titre proposé par l'auteur en courroux rappelle la facture de ces amplifications emphatiques dont certains directeurs de province embellissent leurs affiches à sensation. C'est du suprême pathos... forain.

Maintenant, encore au tour de l'ami d'Argental à essuyer les furibondes confidences du maître, qui appelle la *Pandore* musiquée par Royer « son détestable opéra... On a fait de ma *Pandore* une rapsodie de paroles du pont Neuf. » La conduite du musicien en tout ceci est qualifiée « de mauvais procédé » et de « bêtise. »

« Rien — conclut Voltaire, — n'est pire qu'une infortune ridicule. » Tout l'homme est dans cet aveu à la désinvolture paradoxale.

Et puis, le voilà qui se remet à tour de bras sur Royer, Sireuil et la mythologie qui n'en peut mais, elle! « Je ne sais pas si Royer sait faire des croches, mais je sais bien qu'il ne sait pas lire. M. de Sireuil est un digne porte-manteau du roi; mais il aurait mieux fait de garder les manteaux que de défigurer *Pandore*. Un des grands maux qui soient sortis de sa boîte est certainement cet opéra. On doit trouver au fond de cette boîte fatale plus de sifflets que d'espérance. Je fais ce que je peux pour n'avoir, au moins, que le tiers des sifflets; les deux tiers, pour le moins, appartiennent à Sireuil et à Royer. »

Voilà de la justice distributive, ou je ne m'y connais pas; en vérité, c'est on ne peut plus équitable.

Comme les enfants gâtés qui, à force de pleurer, arrivent à une douleur presque vraisemblable, Voltaire s'exalte lui-même et finit par croire qu'il a été réellement victime du plus prémédité des guet-apens. « C'est une cruauté bien absurde, c'est une impertinence bien inouïe que celle de ce polisson de Royer. Faites en sorte, du moins, qu'on crie à l'injustice et que le public plaigne un homme dont on confisque ainsi le bien et dont on vend les effets détériorés. Je suis destiné à toutes les espèces de persécution. »

Le pauvre homme!

Ceci est écrit le 29 octobre 1754, à Thieriot, et voilà que, le 19 décembre suivant, toute cette grande colère tombe, comme si, sur cette soupe au lait en furie, on avait jeté de l'eau froide. Voici sur quel ton fort adouci Voltaire récrit à Thieriot :

« Je ne savais pas que vous connussiez M. de Sireuil. Il me paraît, par ses lettres, un fort galant homme. Je suis persuadé que lorsqu'il s'arrangea avec

Royer pour me disséquer, il m'en aurait instruit s'il avait su où me prendre. Il faut que ce soit le meilleur homme du monde; il a eu la bonté de s'asservir au canevas de son ami Royer; il fait dire à Jupiter :

Les Grâces
Sont sur vos traces,
Un tendre amour
Veut du retour... »

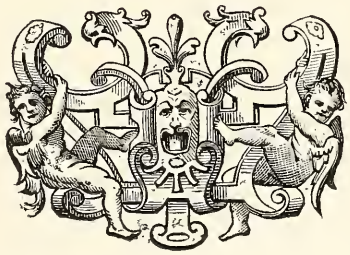
Au tour de Royer, maintenant. Quelle palinodie que celle-ci !

« Royer est un profond génie ; il joint l'esprit de Lulli à la science de Rameau, le tout relevé de beaucoup de modestie... »

Mais, comme Voltaire ne pense pas un traître mot de ce qu'il vient d'écrire et qu'il faut, à toute force, qu'il termine sa lettre par une de ces culbutes où il excelle, revenant sur le danger de mettre en scène les rimes de son arrangeur, il conclut ainsi : « Il me prend fantaisie de vous prier de faire sentir à M. de Sireuil l'énormité du danger : les parodies de la Foire et les torche-c... de Fréron. C'est bien malgré moi que je suis obligé de parler encore de vers et de musique. »

CH. BARTHÉLEMY.

(La suite prochainement.)



LES AIRS A DANSER

DE

L'ANCIENNE ECOLE FRANÇAISE[1]

V

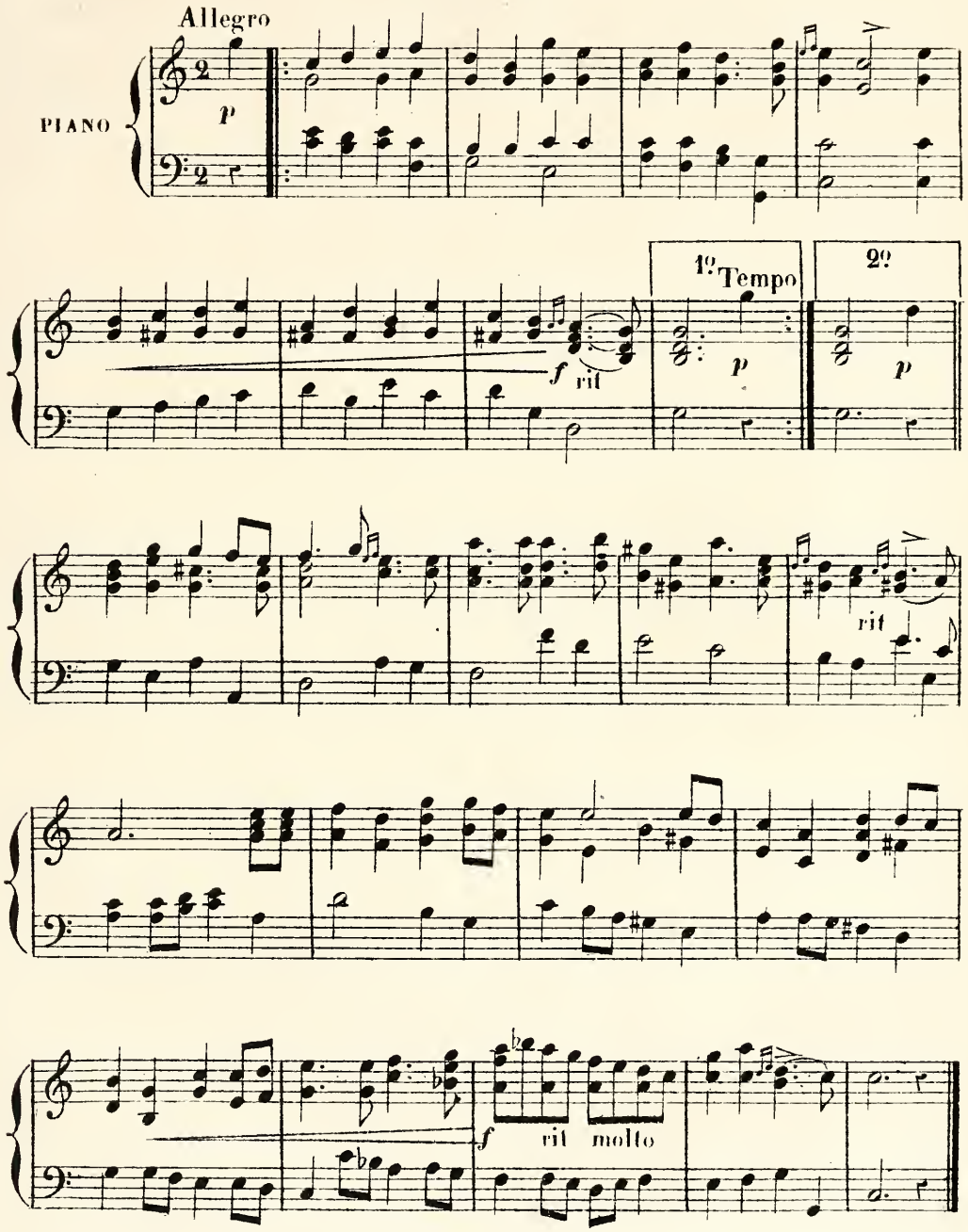
LA GAVOTTE

A Gavotte et le Menuet! voilà deux noms inséparables, légendaires, qui doivent inévitablement représenter à votre esprit la quintessence des airs à danser du dix-huitième siècle ! Vous vous figurez de suite le danseur en habit brodé, pirouettant sur son talon rouge, ou faisant la roue devant une belle dame en falbalas, de vastes paniers sur les hanches, poudrée à frimas, le visage couvert d'une épaisse couche de vermillon, avec « une mouche assassine » sous l'œil droit. En effet, ces danses étaient fort à la mode sous Louis XV; mais elles ont eu le très grand mérite de vivre longtemps, puisqu'elles étaient déjà en grande faveur à la cour de Louis XIV. J'en donne ici la preuve par le premier air cité en regard de cette notice. Le ballet de *la Raillerie* était un « ballet du Roy » dansé devant Sa Majesté en 1659, la même année que Cambert fit entendre à Vincennes « la première comédie française en musique » sous le nom de *la Pastorale*. Sous la date de 1657, un autre fragment de ballet nous est resté, à l'état de manuscrit, intitulé : *l'Amour malade*. Tous les deux avaient été composés par Lully. *L'Amour malade* contient aussi une petite gavotte. Si l'espace ne m'avait manqué, j'aurais pu transcrire ici des gavottes de tous les compositeurs du dernier siècle, en partant de Lully, et donner des gavottes de Destouches, de Mouret, continuer par celles de Rameau, passer ensuite

(1) Voir les numéros des 1er et 15 juin, 1er juillet et 1er août.

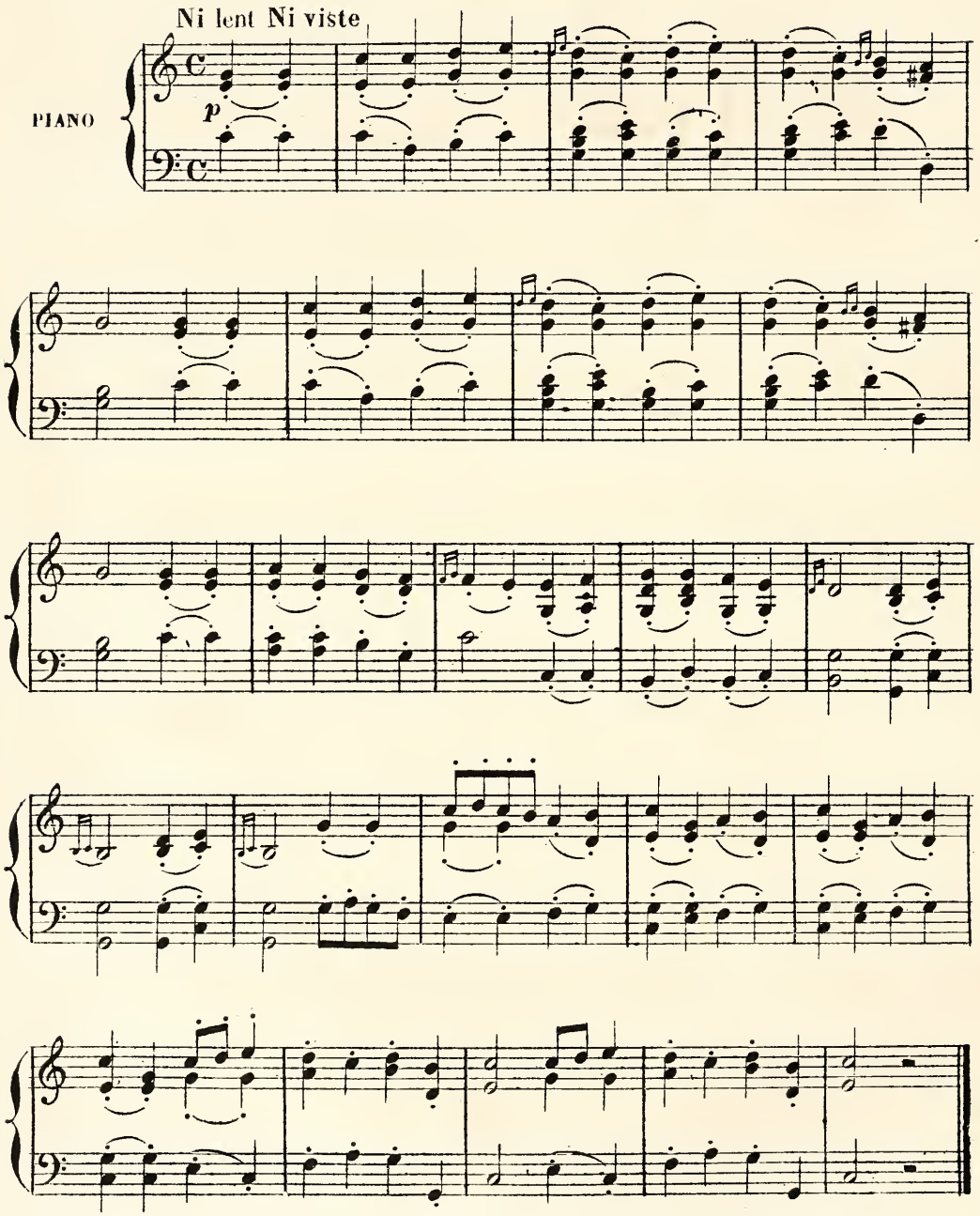
BOURRÉE de PHAËTON

(LULLY—1683)



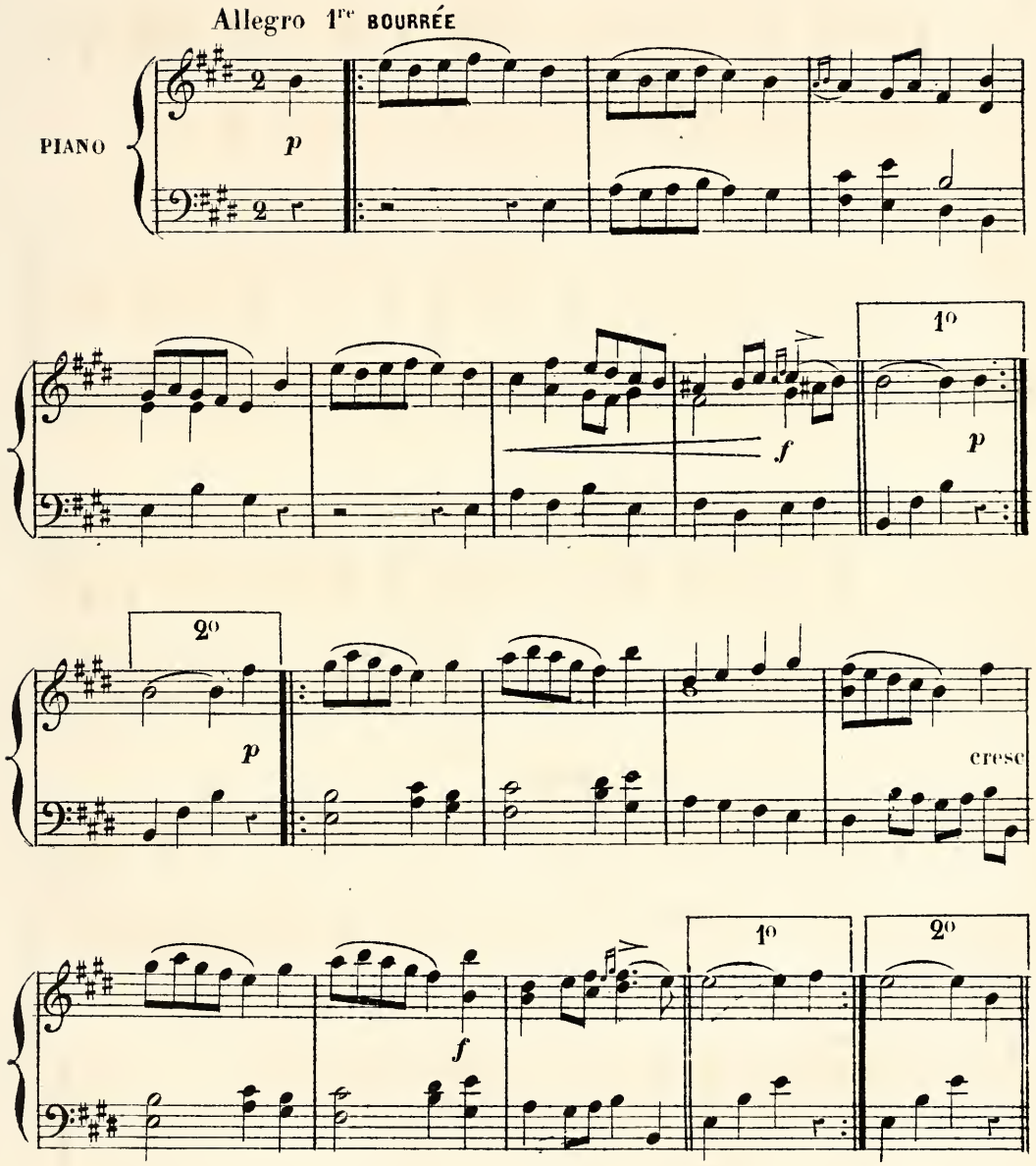
MUSETTE des FESTES de L'ÉTÉ

(MONTECLAIR — 1716)

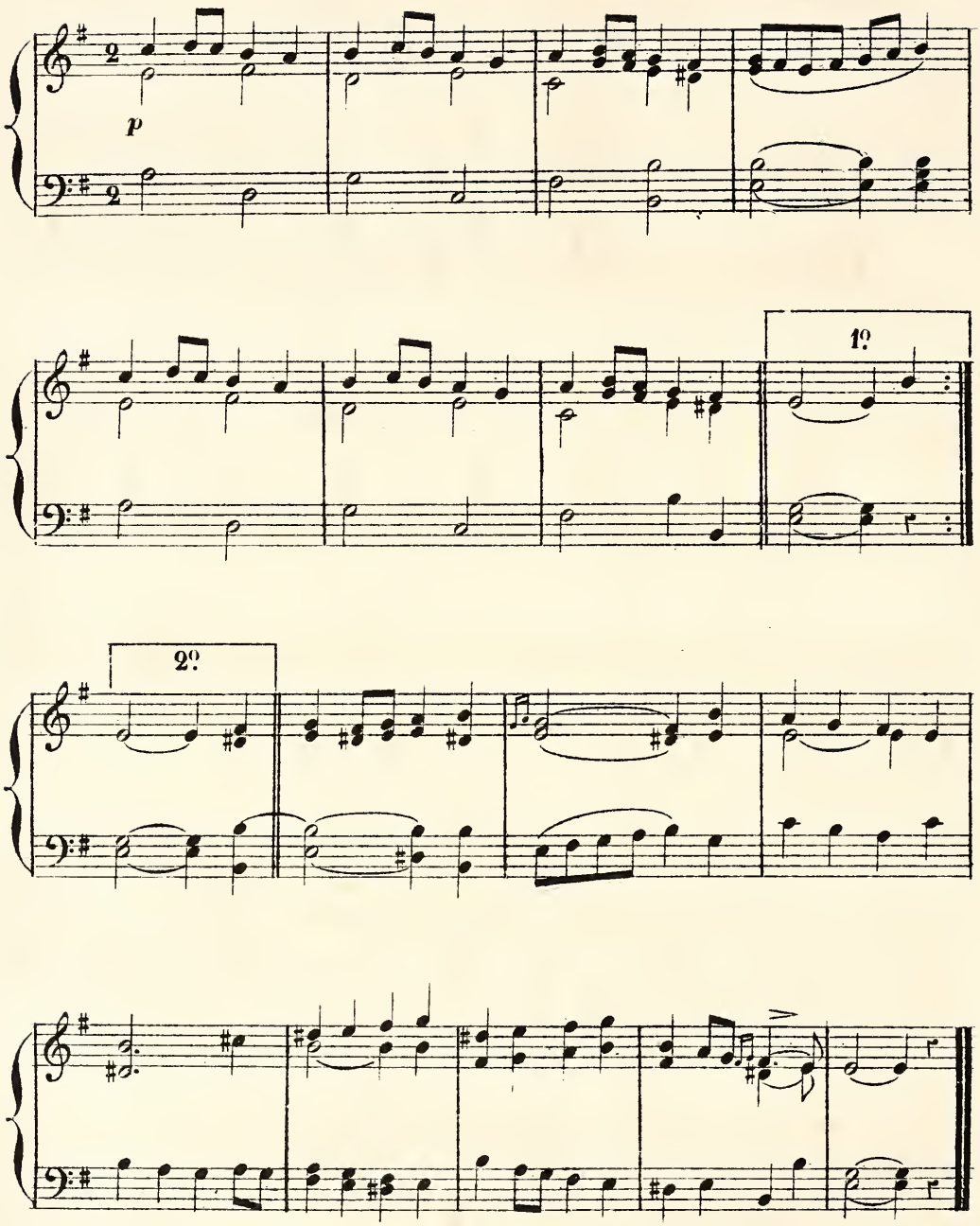


BOURRÉES de RAGONDE

(MOURET – 1742)

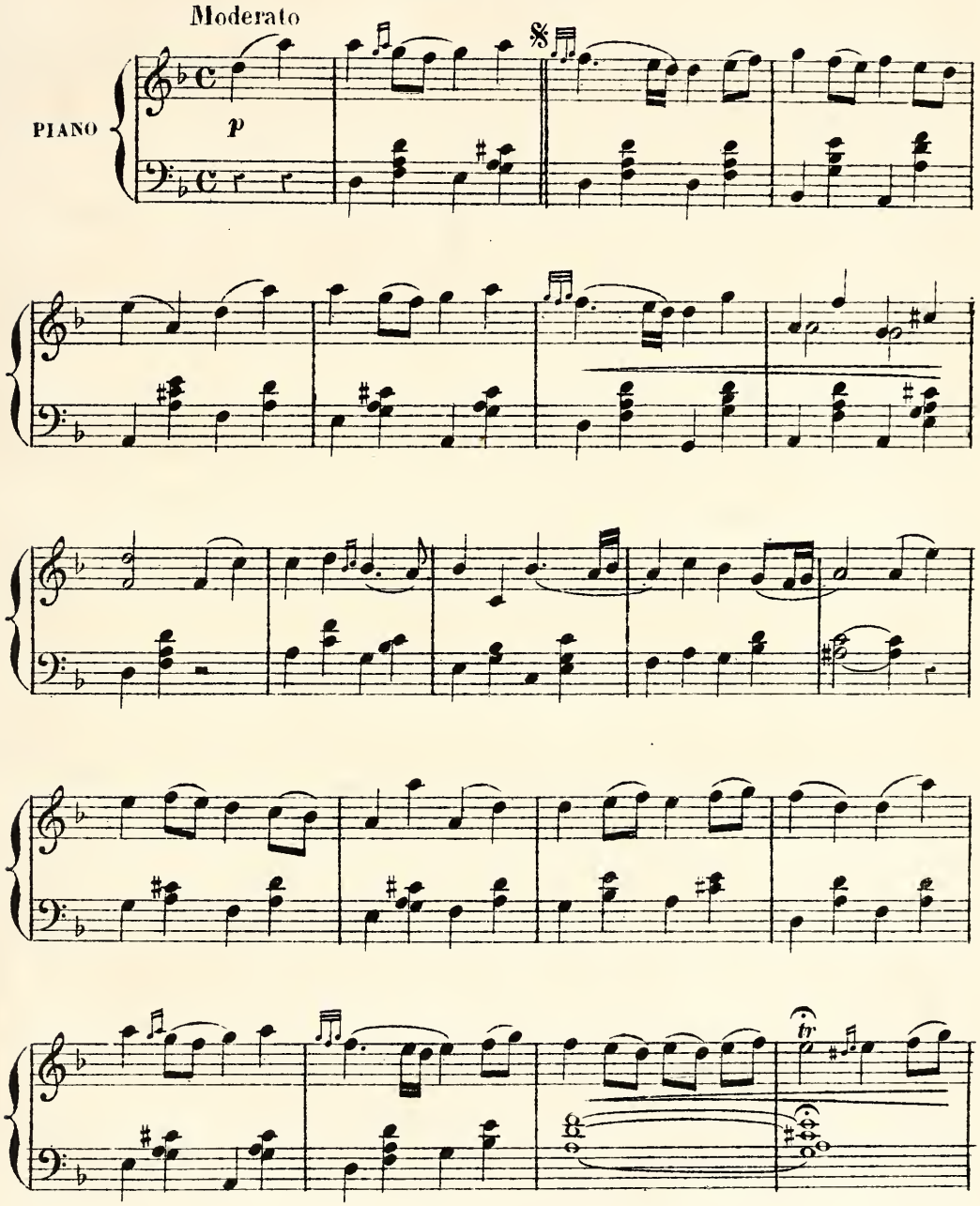


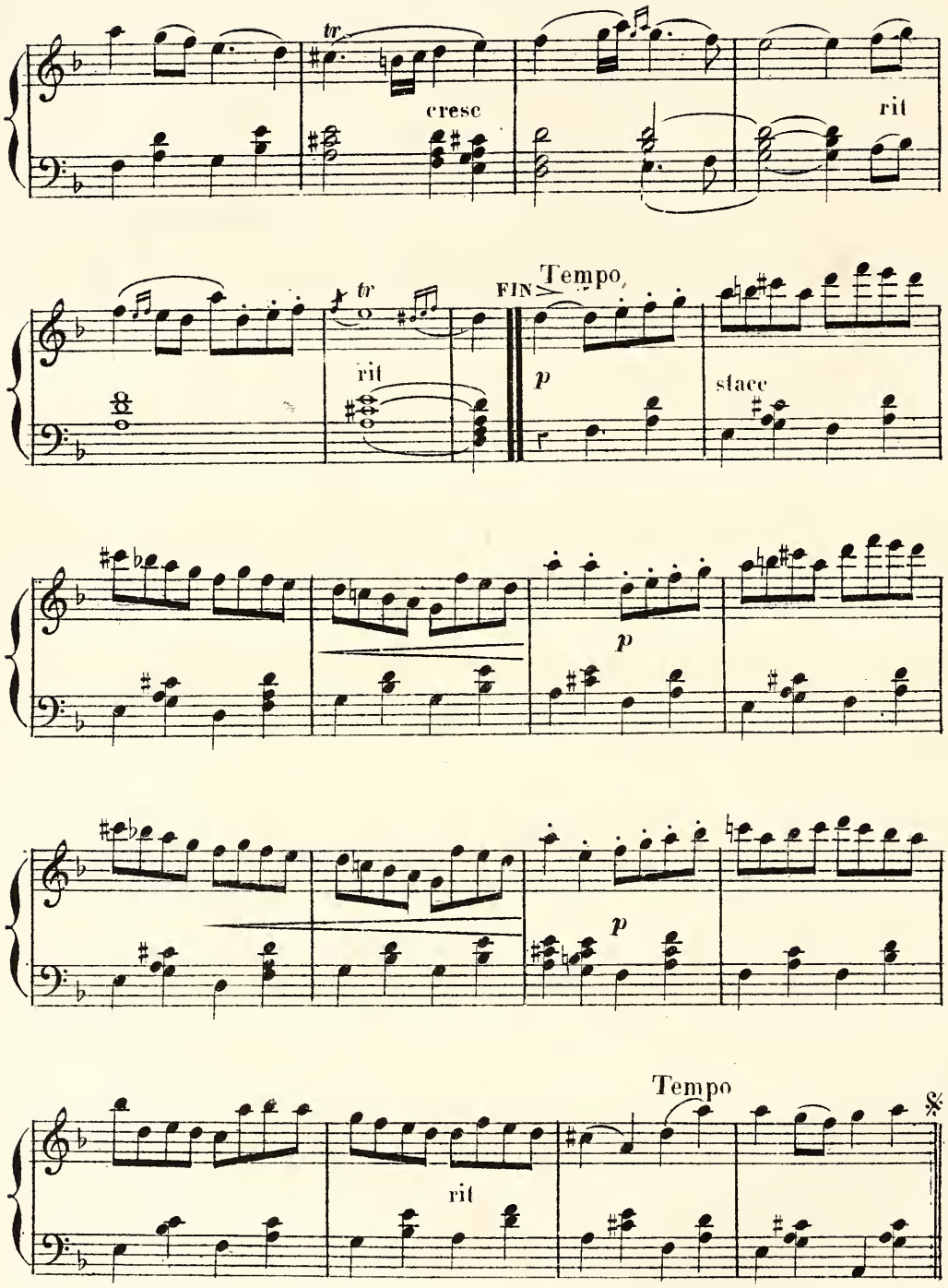
2e BOURRÉE



GAVOTTE en RONDEAU du BALLET de la RAILLERIE

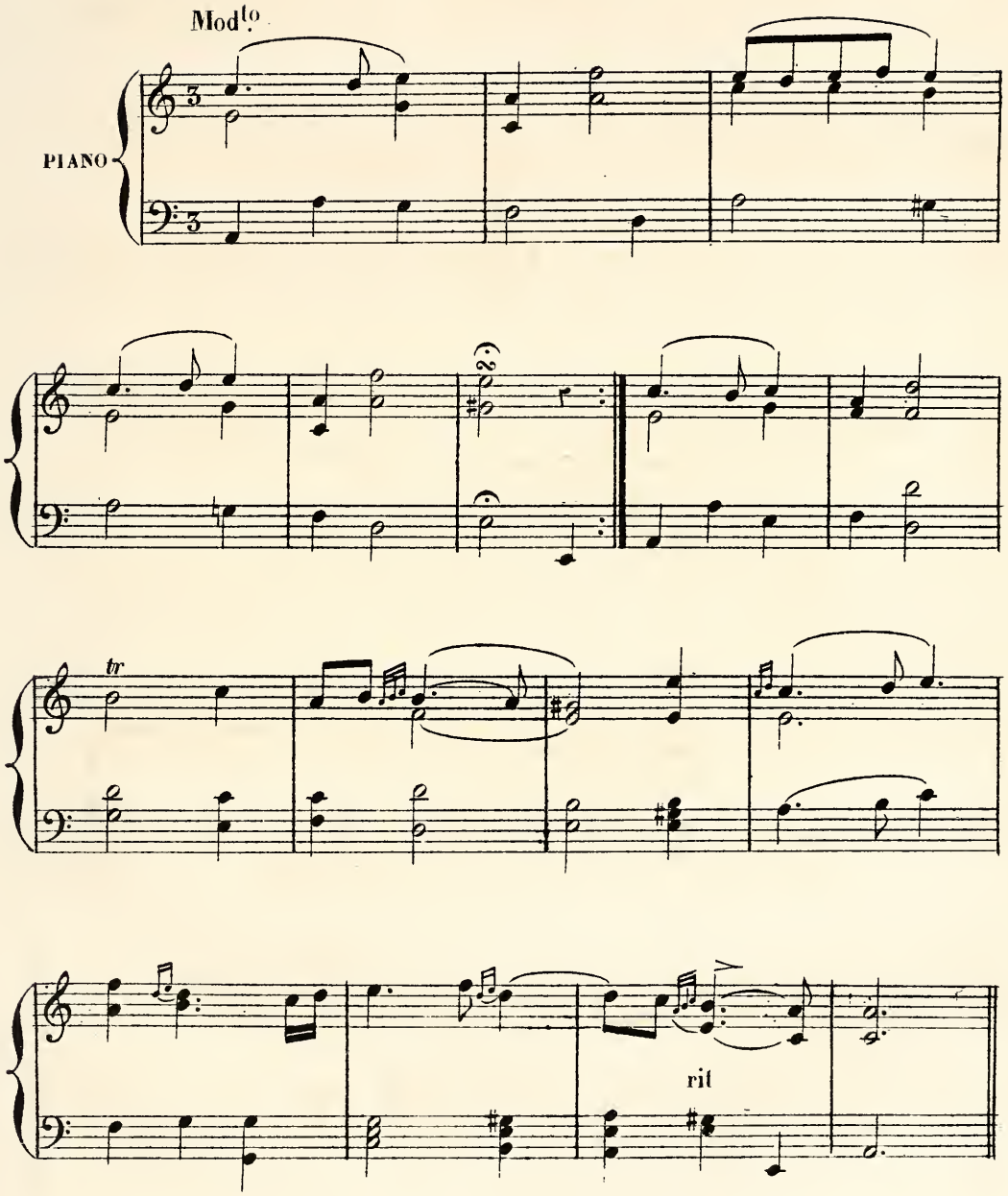
(LULLY-1659)




tr
cresc
rit
tr
rit
FIN
Tempo
p
stace
p
p
Tempo
rit

MENUET en DUO d'ATYS

(LULLY – 1676)



CHANT

Dessus et Haute contre

p

D'u - ne cons - tan-ce ex - trê - me Un ruis - seau

p

suit son cours Il en se - ra de mê - me

Du choix de mes a - mours Et du mo -

-ment que j'ay - me C'est pour ay - mer tou - jours

à la gavotte d'*Armide*, de Gluck, et terminer par la gavotte d'*Andromaque*, de Grétry, ou même par la gavotte « légère » du *Jugement de Pâris*, de Méhul (1794). Cette danse a victorieusement résisté à toutes les vicissitudes de la mode et des gouvernements. Elle a fait tout à la fois les délices de la Cour de France et de la Convention. Ce ne fut que sous le Consulat que l'on a commencé à la reléguer parmi les débris de l'ancien régime. L'Empire a remplacé les vieilles danses : Gavotte, Menuet, Musette et Tambourin, par la Contredanse (*horresco referens*), l'Anglaise, l'Allemande, la Polonaise et la Cosaque. Après avoir dispersé les nations par les armes, il avait pris leurs danses pour ses ballets de l'Opéra.

La Gavotte était, tout à fait à son origine, un dérivé du Branle. Voici comment le *Dictionnaire de la Danse* décrit cette figure :

« Le Branle est une danse par où commencent tous les bals, où plusieurs personnes dansent en rond, en se tenant par la main et en se *donnant un branle* continuel et concerté avec *des pas convenables* selon la différence des airs qu'on joue alors. » Les anciennes gavottes étaient « une suite » de branles, comme nos valses modernes. « En ces danses on *s'embrassait* et on donnait *le bouquet* (?). » Le bon chanoine de Langres, Thoinot Arbeau, donne la tablature dans son *Orchesographie*.

La Gavotte, proprement dite, était toujours écrite à deux temps. Elle était, comme sentiment mélodique, tantôt « gracieuse, » tantôt « gaye, » quelquefois tendre et même lente.

Comme danse, elle était composée de trois pas et d'un pas assemblé.

LE MENUET

Dans les vieilles partitions, nous trouverons peut-être encore plus de menuets que de gavottes; seulement, le menuet a résisté moins longtemps que sa contemporaine. A partir de Gluck, on trouve cette formule : Mouvement de menuet; à partir d'Haydn et des symphonistes, le *minuetto* instrumental a tué le vieux et véritable menuet.

L'abbé Brossard prétend que cette danse nous est venue du Poitou ; cela peut être, mais ce qu'il y a de certain, c'est que le Menuet était hautement considéré par nos pères ; c'était pour eux la danse par excellence.

Comme figure, voilà ce qu'en dit *le Maître à danser* (1), dans son style plus que fantaisiste :

(1) Par le sieur Rameau, maître à danser des pages de S. M. C. la reine d'Espagne. — Paris, 1734.

« Il faut d'abord savoir que le vrai pas de menuet est composé de quatre pas (qui cependant, par leurs liaisons, suivant le *terme* de l'air, ne sont qu'un seul pas). Ce pas de menuet à trois mouvements et un pas marché sur la pointe du pied, sçavoir le premier en un demi-coupé du pied droit et un du gauche, un pas marché du pied droit, sur la pointe et les jambes étendues. A la fin de ce pas, vous laissez doucement poser le talon à terre, pour laisser plier le *genouïl; qui*, par ce mouvement, fait lever la jambe gauche, *qui* se passe en avant en faisant un demi-coupé avancé, *qui* est le troisième mouvement de ce pas de menuet et un quatrième pas. »

Avez-vous compris? je le désire sans l'espérer.

Dans tous les cas, il paraîtrait que le menuet fut rendu plus facile aux danseurs novices, grâce à Pécour, artiste de l'Opéra, qui réduisit toutes les positions de la figure à deux mouvements. Le menuet devint alors la danse à la mode et fit partie des qualités indispensables à tout homme bien élevé. Pécour rendit ainsi un immense service à l'art et à l'esprit humain. Il en était persuadé, du reste. C'était un des plus jolis fats que l'on ait connus et, certes, le nombre des petits-maîtres et des *chevaliers* était considérable à son époque.

La Bruyère ne pouvait pas voir toutes les dames de la Cour s'amouracher de ce baladin. Il lui décocha une foule d'épigrammes, en l'appelant Bathyle et lui administrant une de ces volées de bois vert dont il avait le secret; mais un homme qui a érigé le menuet en institution, est au-dessus de ces petites avanies. Pécour appartient tout à fait au siècle de Louis XIV, puisqu'il débuta en 1674 et mourut en 1729.

Il y a dans l'histoire de la chorégraphie une autre amusante physionomie du « maître à danser; » c'est Marcel, dont Helvétius nous parle dans son livre sur l'*Esprit*. C'était une espèce d'original, extravagant et bourru, qui voulait trouver dans la danse la synthèse de toutes les perfections et imperfections morales et physiques. Il prétendait distinguer le caractère d'un homme dans sa démarche et dans ses mouvements. C'était un danseur-Lavater qui plaçait dans les jambes le siége de l'intelligence. Un jour, donnant une leçon de menuet à une jeune fille, il reste silencieux, le front penché, l'œil perdu dans des rêveries extatiques et murmure ces mots profonds qui sont restés à l'état d'axiome : « Que de choses dans un menuet ! »

Ce même Marcel, recevant la visite d'un célèbre danseur anglais, le « tarabuste et le rabroue. » Lorsque l'étranger veut lui parler de ses succès à Londres et à Dublin : « Monsieur, lui crie-t-il en le jetant

à la porte, ne me parlez pas de vos danses barbares ; l'*on saute* dans les autres pays, mais *on ne danse* qu'à Paris. »

Marcel fit son dernier entrechat en 1759.

Nous trouvons, dans une brochure imprimée à Lausanne, en 1797, et intitulée : *Essai ou principes élémentaires de l'art de danse*, la réflexion suivante qui indique bien que le Menuet était passé, dès le milieu du dix-huitième siècle, à l'état classique : « *On l'a abandonné* depuis longtemps ; mais il est facile de démontrer qu'on ne peut parvenir à danser, je ne dis pas bien, mais même médiocrement, sans s'y être appliqué. Cette danse développe les membres, leur donne des contours gracieux, du moëlleux et de la justesse dans les mouvements. »

Du reste, le prototype Marcel s'exprimait à peu près de la même façon : « Le Menuet est une danse froide, *mais nécessaire à l'éducation ;* lorsqu'un homme danse bien les Menuets, il a des grâces dans tout ce qu'il fait. »

CHACONE

Il existe deux manières d'écrire le mot : chacone ; avec un ou deux *n* ; mais en suivant les règles de l'étymologie, on doit, suivant moi, n'employer qu'une de ces lettres. Il est indubitable qu'on a pris le nom de cette danse à la langue italienne : *Ciacona*, du mot *Cecone* : aveugle, — air d'aveugle. — Maintenant, le *Dictionnaire de la danse*, et plusieurs autres glossaires, après lui, veulent que ce mouvement rhythmique ait été inventé par un aveugle : c'est une interprétation peu plausible. Castil-Blaze l'explique mieux, à mon avis ; il traite la Chacone « d'interminable, comme une chanson d'aveugle. » En effet, aucun air à danser n'est long comme une Chacone. Au théâtre, cela pouvait être admis ; comme air musical, il m'était impossible d'en citer une ici. Je me contente de renvoyer mes lecteurs à la jolie Chacone du *Roland*, de Lulli, que *la Chronique musicale* a donnée dans son premier numéro.

Despréaux nous dit, dans une des notes de son poème, que la Chacone est pour la danse ce qu'est un concerto en musique. — Il y a du vrai dans cette comparaison.

A la fin de presque toutes les partitions, on peut trouver une Chacone, par la raison que, les pièces finissant ordinairement par une fête générale, cet air, de grande dimension, donnait aux maîtres de ballets l'occasion de faire une infinité de pas différents, en groupes et en soli.

C'est à la demande expresse et aux supplications de Vestris que nous devons la Chacone d'*Iphigénie en Aulide*. Gluck l'écrivit pour servir de cadre à « la lutte pour la danse. »

Cet air a été presque toujours composé à trois temps, mouvement : assez vite. Floquet fut le premier qui donna une Chacone à mesure binaire. Son air en *mi* de *l'Union de l'Amour et des Arts* (1773) est resté célèbre.

LA BOURRÉE

La Bourrée a sa provenance indiquée par le fait qu'elle est restée à l'état de danse nationale dans l'Auvergne, sa patrie. Elle a quelques rapports avec le Branle et est, comme lui, de très ancienne date ; on lui trouve aussi quelques analogies avec le Rigaudon. Il existait une foule de divergences dans la figure de cette danse : pas de Bourrée « avec fleuret, dessus et dessous, » pas de Bourrée « ouvert, emboîté, » etc. Le compositeur qui a fait les plus jolies Bourrées, et qui les a même portées au théâtre, c'est Mouret, l'auteur de plusieurs divertissements, exécutés pour les fêtes de la duchesse du Maine, dont il était surintendant de musique. Dans une de ces « Nuits de Sceaux, » on exécuta, avec beaucoup de succès, *Ragonde ou la Soirée de village*. La réussite accompagna cette bluette à l'Opéra. Aussi, j'ai cru bien faire de donner ici, comme exemple, une Bourrée de *Ragonde* qui m'a paru charmante.

Les musiciens de la première moitié du dix-huitième siècle, même Lully, appellent quelquefois « loure » des airs ayant tout le caractère de la bourrée. Ne pourrait-on pas induire de là que l'un est un dérivé de l'autre ?

Lully, sous le nom ordinaire de bourrées, a écrit de très jolis airs de danse : témoin la bourrée de *Phaéton*, citée comme exemple ici. Du reste, ce pas de bourrée ne paraissait pas assez *noble* pour ces gens, entichés de noblesse et de majesté, que l'on appelait les danseurs de l'Opéra. Aussi, sauf Mouret, qui écrivait pour les fêtes quasi-villageoises de Sceaux, les musiciens dramatiques ne nous ont pas laissé autant de bourrées que d'autres airs, usités plus fréquemment à l'Académie.

LA MUSETTE ET LE TAMBOURIN

Nous voici, pour finir, en pleine paysannerie ; les deux noms de ces airs vous l'indiquent assez. La Musette était écrite à deux, ou à trois temps. La basse était souvent « en tenues ou point d'orgue » d'après le *Dictionnaire de la Danse*, ce que nous devons traduire, je crois : « en pédale » représentant le bourdon de la vielle.

Les Musettes abondent dans le vieux répertoire : je pourrais dire, en m'excusant de la trivialité de l'expression, que je n'avais que « l'embarras

du choix ». J'ai pris la Musette des *Fêtes de l'Été* de Monteclair, parce qu'elle m'a semblé avoir des contours et une couleur très caractéristiques, en étant en même temps assez jolie, sous le point de vue musical.

Le *Dictionnaire de la Danse* nous donne, à propos de la Musette, un paragraphe bien amusant. Le digne danseur, qui a composé ce livre, a l'air de croire, tout bonnement, qu'il a existé une époque heureuse où *la Bergerie,* érigée en système gouvernemental, déversait sur ses sujets enrubannés une avalanche de félicités à outrance. Que l'on est heureux de savoir l'histoire de cette façon pittoresque ! Jugez-en :

« *Dans l'ancien temps,* on voyait les bergers, ornés de guirlandes de fleurs, sur le soir, ramenant leurs troupeaux, tandis que Corydon faisait résonner sa musette. Les Bergers, pour plaire à leurs belles et pour les engager, unissaient leurs danses à leurs sons de voix les plus doux et les plus flatteurs. *On regrette* de n'être pas habitant *d'une contrée* où l'on ne connaissait d'autre ambition que celle de plaire, et d'autre occupation que celle d'aimer et d'être heureux. » Ce Virgile n'en fait jamais d'autres....

Le Tambourin était moins usité que la Musette; il était trop spécial, trop typique. Seulement, il devint très à la mode, à la fin du siècle dernier, où l'on commençait à donner, dans les divertissements, une couleur plus tranchée. Le mouvement était vif et à deux temps. C'était la reproduction, arrangée, du rhythme des *tambourinaïres* provençaux, avec *flûte* et *galoubé.*

Pour résumer cette étude des airs à danser, il faut se souvenir qu'autrefois il y avait deux genres de Danse : le genre grave et le genre *gay* : nous avons passé en revue toutes les figures, sauf la gigue, parce qu'elle n'avait pas une physionomie bien particulière et qu'elle ne représentait nullement le rhythme qui est en usage aujourd'hui en Angleterre; nous disons donc :

Le genre grave comprenait : La Canarie, la Passacaille, le Menuet, le Passepied-princesse, un dérivé du Passepied ordinaire.

Le genre gai comprenait : le Passepied simple, la Forlane, le Rigaudon, la Gavotte, la Chacone, la Gigue, la Bourrée, la Musette et le Tambourin.

TH. DE LAJARTE.

ANDRÉ PHILIDOR[1]

V

Après le grand succès du *Maréchal-ferrant*, qui consacrait définitivement sa réputation et le plaçait au premier rang des artistes qui s'étaient adonnés au genre nouvellement adopté, Philidor resta près d'une année sans reparaître au théâtre. Mais un événement important se préparait, qui devait exercer sur l'avenir du jeune opéra-comique une influence décisive, et dont les suites lui furent singulièrement favorables. Comme l'histoire de ce genre de production théâtrale est restée obscure en bien des points et n'a pour ainsi dire pas été entamée jusqu'ici, il ne sera peut-être pas inutile d'en retracer, en quelques mots, ce chapitre particulièrement intéressant.

Depuis longtemps, la Comédie-Italienne jalousait l'Opéra-Comique, qui, ayant disparu une première fois, avait ressuscité et s'était repris à la vie avec une nouvelle vigueur. Les deux théâtres forains avaient toujours vécu en assez mauvaise intelligence; cette mésintelligence s'accrut encore lorsque l'Opéra-Comique, qui avait eu le premier l'idée des pièces à ariettes, obtint avec leur aide des succès répétés. Doué d'une activité dévorante, appelant à lui les jeunes poètes et les jeunes musiciens, recrutant avec soin sa troupe, qui était devenue excellente et qui comprenait des artistes tels qu'Audinot, Clairval, Laruette, Bourette,

(1) Voir les numéros des 15 juin, 15 juillet et 1er septembre.

Delisle, Paran, Aubert, mesdemoiselles Deschamps, Rosaline, Neissel, Luzy, Arnoult, Fleurigny, il se trouva bientôt porter un grave préjudice à la prospérité de son orgueilleuse rivale. Malheureusement pour lui, les comédiens-italiens (du moins ceux que, par habitude, on continuait d'appeler tels, car depuis longtemps ils n'avaient plus d'italien que le nom), placés au-dessus de lui dans la hiérarchie théâtrale, n'étaient point sans influence à la cour; ils étaient « comédiens du roi, » tout comme leurs camarades de la Comédie-Française, et ce titre leur donnait une situation importante; ils en profitèrent pour chercher, sous maints prétextes, des chicanes incessantes à l'Opéra-Comique, et, finalement, pour demander à leur profit sa suppression, qui fut prononcée vers la fin de 1761 ou le commencement de 1762. Comme, à cette époque, on se souciait médiocrement de l'intérêt de l'art ou des artistes, bien que sous le couvert de cet intérêt on commît les plus cruelles iniquités, on ne se préoccupa guère du sort qui allait atteindre la plupart des acteurs du théâtre condamné. Cinq d'entre eux seulement, pour justifier la prétendue *fusion* qu'on opérait — car on se serait bien gardé de parler de suppression — trouvèrent place à la Comédie-Italienne, à laquelle, avec leur jeunesse et leur ardeur, ils infusèrent un sang nouveau : c'était Audinot, Clairval, Laruette, mesdemoiselles Deschamps et Neissel. Bourette et mademoiselle Luzy furent engagés à la Comédie-Française; les autres devinrent ce qu'ils purent.

Pour célébrer ce qu'on appela bravement, à la suite d'une telle spoliation, « la réunion des deux troupes, » une inauguration quasi-solennelle eut lieu à la Comédie-Italienne, où l'on joua pour la circonstance, le 3 février 1762, avec *Blaise le Savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*, un petit à-propos intitulé *la Nouvelle Troupe*. « Le mercredi 3 février, jour à jamais célèbre dans les fastes du théâtre, disent pompeusement les auteurs de l'*Histoire de l'opéra bouffon*, se fit l'ouverture du spectacle du nouveau genre, par les acteurs réunis, dans *Blaise le Savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*, précédés de *la Nouvelle Troupe*, pièce dans laquelle l'inimitable et honnête Caillot a commencé à développer ses talents. L'affluence des spectateurs fut extraordinaire ce jour-là : toutes les loges étaient louées depuis huit jours, et, dès le matin de la représentation, les portes et toutes les avenues de ce théâtre étaient assiégées par un concours extraordinaire de gardes ou de personnes qui venaient s'emparer des places qui ne peuvent ni se louer ni se retenir d'avance. »

La Comédie-Italienne avait voulu absorber l'Opéra-Comique, en tant que théâtre; elle y avait réussi. Mais elle ne put retrouver le succès qui

avait paru un instant lui échapper, qu'en suivant la voie que celui-ci avait précisément commencé à parcourir. Le public voulait de la musique, il lui en fallait offrir, et la comédie à ariettes, l'opéra comique, pour l'appeler de son vrai nom, prit forcément un nouvel essor à la suite de ce fait brutal, et devint bientôt la base même du répertoire. Les auteurs donnèrent peu à peu des développements plus considérables aux pièces de ce genre ; loin de se tenir aux limites d'un acte, ils en firent bientôt en deux et même en trois actes, dans lesquelles la musique prenait chaque jour une plus grande place. Petit à petit, on se déshabitua de la parodie, qui fut laissée aux petites scènes foraines; le vaudeville lui-même ne parut plus que de loin en loin; la comédie italienne proprement dite fut complétement proscrite au bout de quelques années, et enfin la comédie à ariettes et la comédie pure se partagèrent bientôt exclusivement la scène jusqu'au moment, relativement peu éloigné, où la première resta seule souveraine. A l'aide des quelques recrues excellentes qu'elle avait faites dans le personnel de l'Opéra-Comique, la Comédie-Italienne se trouvait en possession d'une troupe qu'on peut, sans exagérer, qualifier d'admirable, et qui donna au nouveau genre toute la perfection, la splendeur d'interprétation dont il est susceptible : Rochard, Champville, Colalto, Lejeune, Caillot, Laruette, Clairval, Lobreau, Desbrosses, madame Favart, mesdemoiselles Deschamps, Neissel, Laruette, Piccinelli, Desglands, Savy.... De ce jour, on peut dire que l'opéra comique est véritablement créé, et avec de tels interprètes, avec des poètes comme Anseaume, Sedaine, Favart, Marmontel, Monvel, des musiciens comme Duni, Philidor, Monsigny, Grétry, Dézèdes, il marchera bientôt de succès en succès et poursuivra sa carrière en triomphateur.

Les trois premiers ouvrages lyriques qui furent donnés à la Comédie-Italienne, à la suite de la suppression de l'Opéra-Comique, sont *Annette et Lubin*, de Laborde ; *la Plaideuse* ou *le Procès*, de Duni, et *Sancho-Pança dans son isle*, de Philidor. *Sancho-Pança* était une farce en un acte, dont Poinsinet (Poinsinet le jeune, dit *le mystifié*, qu'il ne faut pas confondre, pour l'honneur de celui-ci, avec son cousin Poinsinet de Sivry), avait écrit les paroles, et qui fut représentée le 2 juillet 1762. La pièce était assez méchante, mais fut sauvée par la musique et obtint vingt-cinq représentations. Le rédacteur du *Mercure* s'exprime en ces termes sur le compte de Philidor : — « En nommant cet auteur aimé du public, il est inutile d'ajouter que la musique a été très applaudie. » On lit, d'autre part, dans l'*Histoire de l'opéra bouffon* : — « La musique de *Sancho* est digne de la célébrité de son auteur; on y remarque la

touche fière et savante de M. Philidor, et cette harmonie qui caractérise ses autres ouvrages (1). »

Avant de parler du *Bûcheron* et d'enregistrer un des plus grands succès qui aient marqué la carrière de Philidor, il faut que je signale la représentation d'un petit ouvrage fort malheureux, dont certains biographes lui ont attribué la paternité, mais qui n'est point de lui, bien qu'il ne soit pas resté complétement étranger à son apparition. La pièce dont il s'agit était intitulée *la Bagarre*, et fut donnée le 10 février 1763; mais elle fut reçue de telle façon, avec tant de bruit, de fracas, de huées, de sifflets, que la première représentation fut aussi la dernière, et que jamais plus il n'en fut question. Le rédacteur des *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres* est, je crois, le premier qui ait eu l'idée d'en attribuer la musique à Philidor : — « On a donné aujourd'hui, dit-il, aux Italiens, la première et dernière représentation de *la Bagarre*, farce en un acte mêlée d'ariettes; les paroles sont de MM. Guichard et Poinsinet, la musique de M. Philidor. Les unes sont détestables, la dernière a des beautés qui n'ont pu faire passer ce mauvais drame : c'est un tissu de plaisanteries du plus mauvais genre, du plus vil, du plus misérable; rien de si ignoble (2). »

La musique de *la Bagarre* était l'œuvre d'un musicien flamand nommé Van Malder ou Maldere, violoniste fort distingué alors au service du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, et qui, à cette époque, était en congé à Paris, où il publia des sonates et des concertos de violon, des trios pour instruments à cordes, et même des symphonies. Ce qui a donné lieu à la confusion, c'est que Philidor, toujours obligeant et bon, l'aurait aidé de diverses façons en cette circonstance, en retouchant plus ou moins sa partition, surtout en ce qui concerne l'instrumentation, et en aidant à la mise en scène de la pièce. Les écrivains venus après Bachaumont, Laporte dans ses *Anecdotes dramatiques*, Chamfort dans son *Dictionnaire dramatique*, n'ont pas reproduit son erreur et ont bien mis cet ouvrage infortuné sur le compte de son véritable auteur.

(1) On ne saurait se fier, en ce qui concerne l'histoire de la scène lyrique, aux dates qui sont indiquées sur les livrets imprimés des opéras. Plus d'une fois, j'en ai fait la remarque. J'en trouve une preuve nouvelle sur celui de *Sancho Pança*, qui donne comme date de représentation le 8 février au lieu du 8 juillet 1762. L'erreur, assurément, est un peu forte. J'ai pu la relever à l'aide du *Mercure* et des *Mémoires secrets*, les annalistes étant forcément plus exacts, puisqu'ils écrivent au jour le jour et enregistrent les faits à mesure qu'ils se produisent.

(2) *Mémoires secrets, etc.* Addition aux premiers volumes de cette collection. T. XVI, p. 191.

Mais quand Philidor se trouvait aux prises avec un bon poème, ses succès prenaient des proportions éclatantes. Nous l'avons vu avec *Blaise le Savetier*, avec *le Maréchal*, nous l'allons voir encore avec *le Bûcheron*, ou *les Trois souhaits*, acte charmant qu'il donna à la Comédie-Italienne le 28 février 1763, et qui reçut un tel accueil que la cour voulut le voir, à Versailles, le 15 mars suivant (1). Les paroles, tirées du conte fameux de Perrault, *les Souhaits ridicules*, étaient l'œuvre d'un jeune écrivain inconnu, nommé Castet, et avaient été retouchées par le fabuliste Guichard, de si paresseuse mémoire; la pièce, qui offrait un heureux mélange de sensibilité douce et de gaieté très vive, était jouée et chantée à merveille par ces grands artistes qui s'appelaient Caillot, Clairval, Laruette, madame Bérard, madame Laruette, et qui faisaient, on peut le dire sans emphase, la gloire de la Comédie-Italienne; enfin la musique, qui reproduisait, en les complétant, les heureuses qualités du poème, venait ajouter à ces éléments de succès le charme d'une inspiration abondante et parfois exquise, rendue plus remarquable encore par une solidité de facture, une ampleur de forme et une pureté de style dont il n'y avait pas encore d'exemple dans le répertoire des pièces à ariettes. C'est ce qui faisait dire au rédacteur du *Mercure* : — « La musique de cette pièce fait d'autant plus d'honneur à M. Philidor, déjà si connu par ses précédents ouvrages, qu'à la science de l'harmonie, sur laquelle il a reçu des éloges sans contradiction, il a joint en cette occasion l'usage du goût qui assortit le genre musical aux détails des paroles. Sans cesser d'être aussi harmoniste, il a tourné son génie à cette mélodie agréable et *phrazée* que notre langue exige, et à laquelle on reviendra toujours, malgré même quelques succès dans un genre qui dénature en même temps l'esprit de la langue et celui de la musique qu'on y veut adapter. »

Cette partition du *Bûcheron* contient nombre de morceaux charmants, parmi lesquels il faut au moins signaler l'air, aussitôt fameux, de

(1) A propos du *Bûcheron*, je ne trouve pas inutile de faire connaître l'opinion émise sur Philidor par un de nos compositeurs actuels, qui est en même temps un critique délicat, M. Eugène Gautier, titulaire de la chaire d'histoire de la musique au Conservatoire : — « Un des premiers succès obtenus par la troupe de l'Opéra-Comique (à la Comédie-Italienne) fut *le Bûcheron ou les Trois Souhaits*, paroles de Guichard et Castel (Castet), musique de Philidor, ce grand compositeur français effacé plus tard par Grétry, et dont les ouvrages oubliés renferment de remarquables beautés et dénotent une véritable organisation dramatique, servie par une éducation musicale bien supérieure à celle de son heureux rival; Philidor, l'auteur du *Sorcier*, du *Maréchal ferrant*, d'*Ernelinde*, et de l'ouvrage le plus fort qu'un musicien ait publié en France de Rameau à Méhul, le *Carmen seculare!* » — (Eugène Gautier : *Un Musicien en vacances*, p. 114-115.)

Margot : *Plus de bavolet*, d'une verve et d'une gaieté si entraînantes; celui de Blaise :

Dès le matin
Je prends en main
Ma lourde cognée.

d'une facture si serrée, — et de développements inconnus à cette époque ; le second, meilleur encore peut-être, et dans lequel le compositeur a employé les violons *con sordini ;* le quatuor des créanciers, écrit en canon et d'un style si excellent ; enfin le quatuor du repas et le grand septuor, qui sont aussi des morceaux achevés. Mais je veux surtout mettre en relief deux pages dont la valeur est particulièrement caractéristique, et qui donnent la mesure du tempérament musical de Philidor. La première est le grand récitatif de Mercure, qui, dans les quatorze mesures dont il se compose, est d'une ampleur magistrale, d'un ton superbe et d'une magnifique couleur, qui laissent bien en arrière la mélopée traînante de Lulli et même les récits de Rameau (qui vivait encore) ; Philidor a fait preuve, ici, d'un génie véritable, aussi mâle qu'inspiré. La seconde est la romance exquise de Suzette :

Je voudrais bien vous obéir,
Maman, pour cela je suis faite ;
Mais si vous chérissez Suzette,
La voulez-vous faire mourir ?

Il y a, dans cette courte et adorable cantilène, un sentiment si tendre, si touchant, si pénétrant, on peut dire si pathétique, qu'elle soulève aussitôt l'émotion et fait verser des larmes. Monsigny n'a jamais été mieux inspiré, ni même Martini, qui était l'un des musiciens les mieux doués de son temps au point de vue de l'émotion, témoin la romance : *Plaisir d'amour*, et certain duo admirable de *l'Amoureux de quinze ans*. Fétis — un des rares écrivains qui, de nos jours, aient compris l'immense talent de Philidor — dit que « la partition du *Sorcier*, et celles du *Maréchal* et de *Tom Jones* sont les chefs-d'œuvre » de cet artiste. Pour moi, je mets *le Bûcheron* sur la même ligne que ces trois ouvrages, et je ne crois pas me tromper (1).

Je passerai rapidement sur *les Fêtes de la Paix*, « divertissement en un acte, à l'occasion de l'inauguration de la statue du Roi et de la

(1) La partition du *Bûcheron* fut dédiée par Philidor au Dauphin.

publication de la paix, » que Philidor donna en compagnie de Favart (1), pour en arriver précisément au *Sorcier*, qui fut représenté avec un immense succès le 2 janvier 1764.

Cet ouvrage était en deux actes, et les paroles, qui étaient de Poin-

(1) Le 4 juillet 1763, pour célébrer la fameuse *paix honteuse,* qui venait d'être signée avec l'Angleterre et l'Espagne. Favart s'entendait à merveille à brocher ces petites pièces de circonstance; aussi, Philidor aidant, celle-ci fut-elle accueillie avec une rare faveur. Il n'est peut-être pas sans quelque intérêt de curiosité historique de voir comment on louait le monarque en semblables occasions; voici l'allocution « poétique » que Favart plaçait dans la bouche d'un précepteur parlant à ses élèves :

O pueri, pueri, venite,
Levez les yeux, et plaudite.
Qu'à jamais dans votre mémoire,
Plus encor dans vos cœurs, soient imprimés les traits
D'un Roi qui vous donne la paix.
La vaste ambition, l'orgueil de la victoire,
Ne rendent point un monarque plus grand.
Un prince pacifique efface un conquérant.
Le Temple de la paix est celui de la gloire.
Voyez encor ces hommes révérés
Qu'ici le marbre a consacrés.
O mes enfants, que votre œil les contemple;
Les leçons n'ont jamais la force de l'exemple.
Vous voyez Cassini, Destouches, Crébillon,
Ils reprennent un nouvel être.
Montesquieu, Daguesseau, Le Moine, Bouchardon,
Bouchardon qui revit dans les traits de son maître;
Tant d'autres dont la gloire assure le renom.
Chacun d'eux en tout genre est pour vous un modèle,
Ces objets sont pour vous la meilleure leçon :
Que leur aspect enflamme votre zèle.
De Louis *ainsi qu'eux méritez les regards,*
Il honore son règne en honorant les arts.
Que les arts à leur tour lui rendent ce qu'il donne,
Que vos talents, votre ardeur, votre amour,
De lui vous approchant un jour,
Soient de nouveaux fleurons pour orner sa couronne.
Regardez, admirez, travaillez, méritez.
Uno verbo dixi, *partez.*

Voici quelques vers d'un autre genre, et moins ambitieux. Ils sont du poète Guichard, l'un des auteurs du livret du *Bûcheron,* qui les faisait insérer, quelques semaines auparavant, dans *le Mercure* (juin 1763), pour célébrer l'heureuse délivrance de madame Philidor :

Le petit Philidor un jour deviendra grand,
C'est dire qu'il aura les talents de son père ;
Et je prédis encor, l'Amour m'en est garant,
Qu'il y joindra les charmes de sa mère.

sinet, signalèrent le retour de celui-ci dans une carrière dont l'avaient dégoûté des désagréments aussi nombreux que mérités. Il le dit lui-même dans une dédicace adressée à un grand personnage : — « Voici la première fois que le public a bien voulu récompenser mon travail de son suffrage, sans y mêler la moindre amertume, et vous êtes la première personne qui m'ayez voulu du bien pour le seul plaisir d'être généreux. En vous offrant l'hommage d'un succès que les talents de M. Philidor ont décidé, je remplis mon devoir, et ne m'acquitte que bien faiblement encore. C'est vous dont l'amitié et les bienfaits m'ont invité à rentrer dans la carrière que trop de chagrins me faisaient abandonner... » Il est certain que le succès du *Sorcier* fut éclatant ; mais, il faut le dire parce que c'est la vérité, Poinsinet aurait mauvaise grâce à en revendiquer une part quelconque. Philidor obtint, le jour de la première représentation, un honneur qu'aucun musicien n'avait encore jamais obtenu sur une scène française, et que le public de la Comédie-Italienne n'avait encore fait à aucun auteur, celui du rappel sur la scène, et cet honneur, rendu au compositeur, fut précisément une cause de confusion pour le pauvre Poinsinet, qui se pressa trop de croire qu'il en était l'objet. D'Origny, dans ses excellentes *Annales du Théâtre-Italien*, raconte ainsi ce singulier incident : — « ... Le parterre demanda l'auteur, ce qui n'était pas encore arrivé à la Comédie-Italienne ; mais quand Poinsinet parut, quelqu'un cria : *L'autre ! l'autre !* de sorte qu'il fut obligé de céder la place au compositeur, et de renoncer à un honneur que Voltaire reçut le premier au Théâtre-Français, au sujet de *Mérope*. » Et d'Origny ajoute : — « Le public témoigna vivement à M. Philidor le ravissement d'admiration où l'avait jeté une musique intéressante, sublime et savante sans cesser d'être gracieuse (1). » De leur côté, les auteurs de l'*Histoire*

(1) En 1743, à la première représentation de *Mérope*, Voltaire avait été appelé sur la scène, ce qui ne s'était encore jamais vu en France. Dix ans après la création du *Sorcier*, le 7 septembre 1773, un jeune musicien de vingt-quatre ans, Floquet, recevait le même hommage à l'Opéra, à l'issue de la représentation de son premier ouvrage, *l'Union de l'Amour et des Arts*, et c'était aussi la première fois que ce fait se produisait à ce théâtre. Il est vrai que bientôt la fréquence de ces rappels en fit une sorte de coutume, et les rendit presque ridicules ; les auteurs le comprirent, et s'abstinrent dans la plupart des cas. En le constatant, et pour bien montrer l'exagération du public à ce sujet, un annaliste a rapporté l'étrange anecdote que voici : — « Aux Marionnettes de la Foire Saint-Germain, Polichinelle s'entretenant avec son compère : — « Eh bien, lui dit celui-ci, vas-tu nous donner quelque pièce nouvelle ? — « Si elle est nouvelle, elle ne vaudra pas grand'chose, répond Polichinelle ; tu sais que « je suis épuisé. — Bon ! tu es inépuisable, répond l'autre ; donne toujours. — Tu « le veux donc, je le veux bien aussi, ajoute Polichinelle ; et je t'avouerai que j'en « mourois d'envie. Mais..... tous mes amis sont-ils là-bas ? » Alors, déboutonnant sa

de l'opéra bouffon comblent Philidor d'éloges au sujet du *Sorcier*, et ces éloges ne sont que l'écho de l'opinion du public : — « On ne peut trop exalter dans cette pièce les talents de M. Philidor, qui, par l'intérêt, le sublime et le brillant qu'il a répandu dans la romance, le duo du premier acte, la tempête, l'ariette de Blaise, la reconnaissance de Julien, le monologue d'Agathe, enfin le vaudeville, a mis le sceau à la réputation dont il jouit. »

C'est pourtant à propos de cet ouvrage, dont le mérite est incontestable et qui renferme des pages d'un ordre supérieur, que Philidor fut l'objet d'une accusation bête, qui a été plusieurs fois renouvelée depuis, et dont il est utile de laver sa mémoire. Un écrivain, qui avait été pendant vingt ans officier de gendarmerie, et qui ensuite s'était mis en tête, comme tant d'autres, de faire de la critique musicale sans songer même à apprendre la musique, Sévelinges, a consacré à Philidor, dans la *Biographie Michaud*, un article qui est un chef-d'œuvre d'ignorance, d'ineptie et de mauvaise foi, et dans lequel il l'accuse d'avoir volé à Gluck un air d'*Orphée*, pour le transporter dans *le Sorcier*. J'aurais volontiers dédaigné l'article de Sévelinges, si je n'avais dû relever ce dernier fait, dont Berlioz s'est emparé plus tard maladroitement, et qu'un écrivain consciencieux et éclairé, mais dénué de connaissances musicales, M. Gustave Desnoiresterres, a repris récemment à la suite de ce dernier (1). Je signale Sévelinges, parce qu'il est, à ma connaissance, le premier qui ait articulé publiquement le fait en question; mais comme son article a été en partie copié, avec des amplifications véritablement fantastiques, par le rédacteur de l'article *Philidor* dans la *Biographie universelle et portative des contemporains* (2), lequel a pris texte des assertions de son devancier pour faire de Philidor une sorte de cuistre musical, absolument sans talent, sans connaissances, sans inspiration et sans goût, avec cela voleur et pillard de ses confrères, c'est ce dernier que je vais reproduire, et l'on va juger de la valeur du morceau,

culotte, et faisant sa révérence *a posteriori*, il lâche une pétarade au parterre; et tout de suite on entend crier : *l'auteur! l'auteur! l'auteur!* » — (V. *Anecdotes dramatiques*, par Laporte. T. I. p. 147-148.)

(1) Dans un livre d'ailleurs excellent et bourré de documents de toutes sortes, intitulé : *Gluck et Piccini*.

(2) Publiée en 1830 sous la direction de Rabbe, de Boisjolin et Sainte-Preuve. Ce recueil est pourtant un des meilleurs en son genre qui aient été publiés en France, et il est en général fait avec soin et merveilleusement informé, à ce point que l'on ne peut toucher à l'histoire politique, littéraire ou artistique de la fin du dix-huitième siècle ou du commencement du dix-neuvième, sans y avoir recours. J'ignore qui s'est rendu coupable de ce malencontreux article sur Philidor, qui n'a paru que dans le Supplément, publié quelques années plus tard.

évidemment échappé à une plume juste, aussi compétente et aussi autorisée que celle de Sévelinges :

En 1758, dit l'écrivain, Philidor composa quelques morceaux pour *les Pèlerins de la Mecque* à la foire Saint-Laurent, et, l'année suivante, il y donna *Blaise le Savetier*, qui commença sa réputation. En 1764, Philidor fit jouer *le Sorcier* à la Comédie-Italienne (1). Il s'était emparé de l'air d'*Orphée* : « *Objet de mon amour*, dont il possédait la partition. On ne s'aperçut du plagiat que lorsque l'*Orphée* de Gluck fut joué à l'Académie royale de musique. C'est ainsi que Devienne s'est approprié les airs d'*Enfant chéri des Dames* et de *Peuple français, peuple de frères*, qui sont tous deux dérobés à *la Flûte enchantée* de Mozart (2). La musique de Philidor manque essentiellement de couleur et d'originalité. Il était bon harmoniste, en ce sens qu'il était correct, mais sa mélodie est d'une platitude extrême : aussi n'a-t-elle pas plu aux Anglais. Comme l'a fort bien dit Grétry, Philidor traitait les parties d'une composition comme les pièces dans les combinaisons du jeu d'échecs, par conséquent, le calcul devait chez lui étouffer le sentiment. Aussi, dans ses ouvrages, jamais d'inspiration, jamais de ces motifs que les Italiens appellent *di prima intenzione*. C'est une harmonie pure, mais assoupissante. Voyez son *Ernelinde*, jouée en 1767, avec quelque succès, grâce aux oreilles françaises qui étaient encore barbares ! Gluck, interrogé sur cet opéra, répondit : « C'est une montre enrichie de diamants, mais dont le mouvement intérieur ne vaut rien. » Peut-on faire une critique plus sanglante ? C'est dire qu'il y a absence totale de génie. Ce jugement de Gluck sur *Ernelinde* est conforme à celui de *Haendel* sur les chœurs de *la Fête d'Alexandre* : « Ils sont bien fabriqués, mais il y manque quelque chose. » Le *Persée* de Quinault, que Marmontel avait refait pour Philidor, n'obtint aucun succès, et *Thémistocle*, opéra qui fourmille de plagiats, tomba au bruit des sifflets, en 1785. On a beaucoup vanté le *Carmen seculare* ; du moins, il a beaucoup réussi à Londres (et l'écrivain vient de nous dire que la mélodie de Philidor n'avait pas plu aux Anglais, et c'est le seul ouvrage qu'il ait fait exécuter en Angleterre !). Les connaisseurs n'ont distingué dans cet ouvrage que la strophe *Alme sol*, et celle *Dianam teneræ, dicite Virgines*. Quant à la strophe *Fertilis frugum*, elle est, comme tout le reste, moins de la mélodie que du plain-chant mesuré.... »

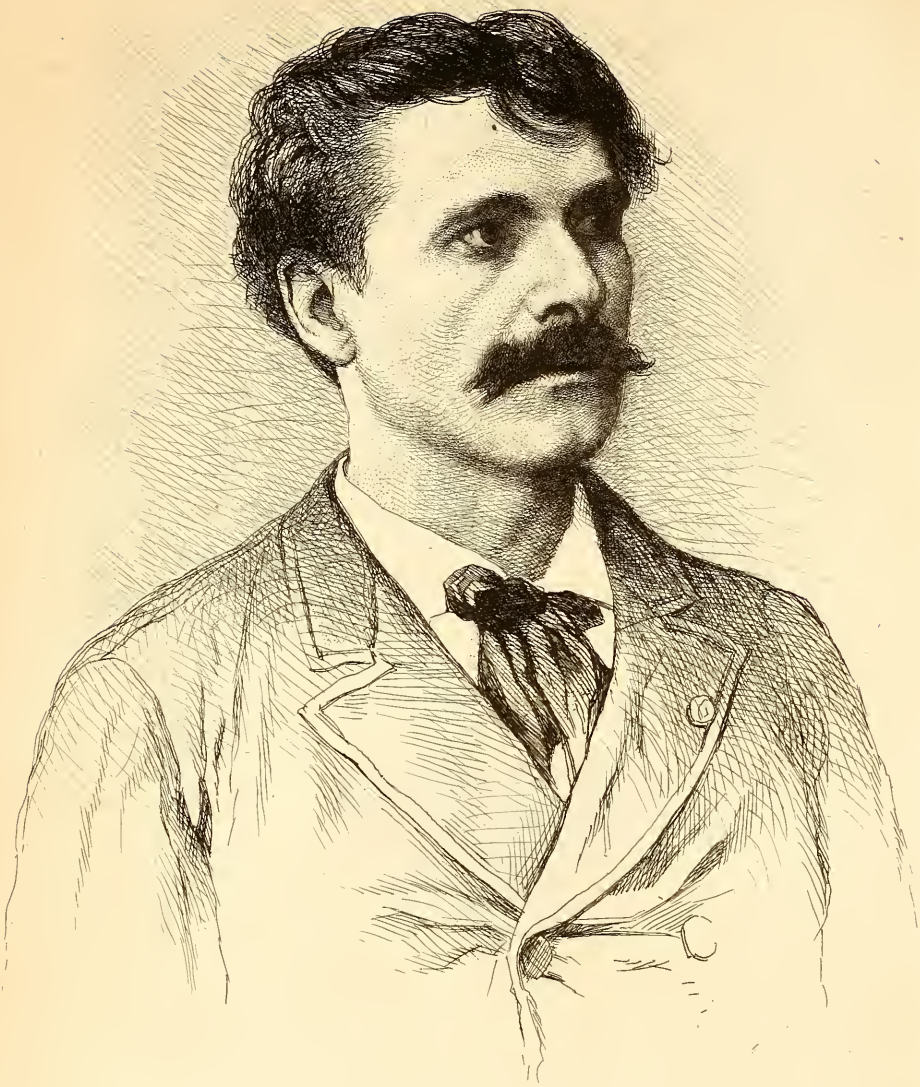
(1) Ici, le biographe passe négligemment sous silence les huit ouvrages de Philidor qui ont suivi *Blaise le Savetier*, et parmi lesquels se trouvent quatre de ses plus grands succès : *le Soldat magicien, le Jardinier et son Seigneur, le Maréchal ferrant* et *le Bûcheron*. C'est là une façon commode d'écrire l'histoire, et qui rappelle l'heureuse manière du père Loriquet.

(2) C'est ainsi que les ignorants parlent à tort et à travers, sans savoir ce qu'ils disent. Dans une notice fort étendue sur Devienne, publiée en 1864 dans la *Revue et Gazette musicale*, j'ai prouvé qu'il était matériellement impossible que cet artiste eût eu connaissance de la partition de *la Flûte enchantée*, lorsqu'il écrivit son fameux air des *Visitandines*. D'ailleurs, en reproduisant le texte musical des deux morceaux, j'ai montré à quoi se pouvait réduire, même au point de vue de la ressemblance, ce prétendu plagiat.

Et voilà comme on vous exécute allègrement un artiste, quand on a l'honneur de tenir une plume et qu'on n'a pas assez de conscience pour étudier les choses dont on parle. J'ai tenu à reproduire ce joli échantillon de critique qu'on pourrait appeler diffamatoire, dans lequel l'auteur donne des preuves suffisantes de son ignorance, et fait tenir aux gens des propos contraires au langage qu'ils ont tenu, ainsi que cela lui est arrivé relativement à Grétry. Je ne m'arrêterai pourtant pas à réfuter cette prétendue critique, dont la suite de ce récit démontrera l'inanité et la sottise. Mais j'en veux retenir, du moins, ce qui a trait au plagiat dont Philidor se serait rendu coupable dans *le Sorcier*. Berlioz, en s'emparant de ce fait et en le traitant avec son âpreté ordinaire (Gluck, l'un de ses dieux, était en cause), lui a donné une certaine importance. Je vais d'abord rapporter ce qu'il a dit à ce sujet, après quoi je ferai en sorte de disculper Philidor.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)



Paul Baudry

Imp. A. Cadart

PAUL BAUDRY

Le nom de Paul Baudry est désormais rivé à l'histoire du nouvel Opéra : il est du domaine de la littérature musicale.

Nous avons analysé, dans notre numéro du 1er septembre, l'œuvre colossale de décoration exécutée par l'artiste pour le foyer de notre Académie de Musique. Nous offrons aujourd'hui, avec quelques notes biographiques empruntées à notre collaborateur Ch. Monselet, un magnifique portrait de Paul Baudry.

« M. Paul Jacques Baudry a quarante-six ans; il est né dans cette ville singulière qui change de nom à tous les changements de règne : La Roche-sur-Yon, Bourbon-Vendée, Napoléonville.

Sa taille est petite; sa figure offre un mélange sympathique d'énergie et de douceur.

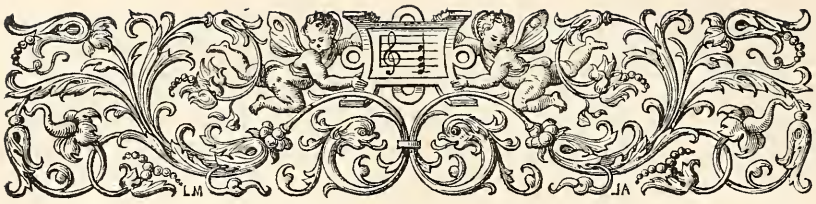
C'est un prix de Rome, cela va sans dire. Il n'a pas été longtemps à se faire remarquer. On se souvient du *Supplice d'une vestale*, de l'*Enfant et la Fortune*, de *la Perle et la Vague*, de *Charlotte Corday*, etc. Ce dernier tableau, malgré une grande habileté de facture, était conçu en dépit de l'histoire : robe et coiffure ressortaient de la pure fantaisie. A cette même date se rangent plusieurs portraits largement exécutés.

Jusque-là, il y avait un bon peintre, mais rien de plus. M. Baudry attendait une occasion souveraine pour affirmer son tempérament. Cette occasion s'est produite dans les conditions que l'on sait. Huit années ont été consacrées par lui à un labeur pour lequel ce n'eût pas été trop autrefois d'une vie tout entière.

On peut dire que l'École française vient de se placer très haut par les peintures décoratives de M. Paul Baudry.

M. Paul Baudry s'est peint lui-même dans une de ses compositions, à la façon d'un grand nombre de maîtres. Il s'est représenté modestement dans un coin du Parnasse, à côté de son frère Ambroise Baudry et de son ami, Charles Garnier, l'architecte de l'Opéra. »

O. Le Trioux.



LES

COMPOSITEURS CITÉS PAR ALLACCI

La *Drammaturgia*, de Léon Allacci, renferme, comma on sait, la nomenclature de tous les libretti d'opéres italiens imprimés en Europe jusqu'à l'an 1755 exclusivement; mais le savant bibliographe et ses diligents continuateurs, qui n'étaient pas des musiciens, paraît-il, n'ont donné à la fin de leur volume que la table des poètes (des paroliers, dirait Castil-Blaze), négligeant, comme peu intéressante, celle des compositeurs de la musique. Or, par un revirement de plus en plus sensible dans la direction qu'ont pris depuis les recherches historiques sur les théâtres, c'est la table des compositeurs qui intéresse aujourd'hui les amateurs studieux, bien plus que celle des poètes, généralement peu remarquables, qui ont écrit pour l'Opéra.

Cette table, dressée avec soin par un patient chercheur de vieilleries, nous a paru d'une telle utilité pour les recherches et les études sur la musique dramatique, que nous n'avons pas hésité à nous l'approprier et à l'offrir à nos lecteurs; nous supposons que beaucoup d'entre eux seront nantis du précieux volume d'Allacci. Ceux qui ne le possèdent pas le trouveront facilement dans une bibliothèque publique et pourront, à l'aide de nos feuillets, tirer le plus grand profit d'un ouvrage qui, faute de la table en question, restait jusqu'ici sans valeur au point de vue musical.

Ce qui frappe tout d'abord en parcourant ce simple index alphabétique, c'est la disparate presque constante entre le nombre des œuvres et le renom laissé par les compositeurs. Ainsi, sur environ trois cents musiciens, dont Allacci enregistre les œuvres, qui croit-on le premier

sur la liste par ordre de quantité? Un maître qui autrefois jouissait de la faveur des grands et dont aujourd'hui peu d'érudits connaissent seulement le nom : Antonio Draghi, de Ferrare, qui a laissé quatre-vingt-onze partitions, la plupart écrites pour la cour de Vienne sur des libretti de Minato, de Cupeda, de Sbarra, oubliés comme lui. Avez-vous jamais entendu un morceau de ce compositeur si fécond et si honoré de son temps?

Après Draghi, nous trouvons dans le même ordre le Pollarolo (Carlo Francesco), un peu plus connu dans l'histoire de l'art, mais dont les partitions, au nombre de soixante-dix, ne sont pas moins profondément oubliées que celles de son illustre contemporain.

Viennent ensuite : Caldara, autre compositeur de cour, 65 opéras; Albinoni, 46; Ziani (Marc Antonio), 42; Buini, 38; Cavalli, 38; Vivaldi (Antonio), 32; Gasparini (Francesco), 32; Baldassare Galuppi dit le Buranello, 25; Pallavicino, 22; Porta, 20; Orlandini, 19; Lotti, 18; Perti, 18; Legrenzi, 17; Ziani (Pietro Andrea), 14; Sartorio, 13; Boniventi, 12; Ruggieri, 12; Fr. Conti, 11; Freschi, 11; Predieri, 11; Polani, 10, etc., etc. A part le Buranello et Francesco Cavalli, qui a jamais entendu parler des autres?

En revanche, les maîtres dont les noms sont les plus respectés, encore de nos jours, ne figurent, dans le catalogue d'Allacci, que pour un petit nombre de partitions : Hasse en a 11; Porpora, 10; Léo, 8; les Bononcini, chacun 8; le Père Cesti, 8; Alexandre Scarlatti, 7; Monteverde, 5; Benedetto Marcello, 4; Dominique Scarlatti, 2; Haendel, 2; Merulo, 1; Gluck, 1; Jomelli, 1. Ces deux derniers, il est vrai, n'étaient encore qu'au début de leur carrière en 1754. Pergolese n'y est même pas mentionné, sans doute parce que ses œuvres, données à Rome et à Naples, n'étaient pas encore publiées à l'époque susdite, sauf *la Serva padrona* représentée et imprimée à Venise en 1740.

On est également étonné, en parcourant ces tables, de la quantité de prêtres, d'abbés, de chanoines, qui ont écrit pour le théâtre, soit des poëmes, soit des partitions d'opéras, voire même des ballets, rien moins qu'édifiants, et cela précisément à l'époque où des théologiens s'évertuaient le plus à prêcher et à écrire contre la danse, la comédie et toute espèce de spectacles. Il est vrai que ce rigorisme n'a jamais trouvé faveur en Italie.

On remarque aussi que plusieurs compositeurs ont écrit en même temps le poëme et la musique de leurs opéras : Benedetto Ferrari, Jean-Marie Buini, l'abbé Pignatta et autres.

Beaucoup de poëmes enfin, surtout ceux de Zeno et de Metastase, ont

été mis en musique successivement par un grand nombre de compositeurs différents. Déjà, à l'époque où arrive le catalogue d'Allacci, ces répétitions sont fréquentes ; elles le furent bien davantage dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

Aujourd'hui, la plupart de ces partitions, qui ont fait les délices de nos aïeux, dorment sous la poussière des bibliothèques, et c'est à peine si les érudits se rappellent les noms de quelques auteurs. Ils sont si bien oubliés, ces vieux maîtres, que les compositeurs, d'ailleurs si diligents, du *Dictionnaire lyrique* en ont omis 76, parfaitement cités par Allacci, avec l'indication de leurs noms, de leur patrie et de leurs œuvres.

Une curiosité pour finir ; c'est encore l'Allacci qui nous la fournit :

On a cité comme des merveilles des pièces en un acte à un seul personnage. Garcia, entre autres, étonna (en 1809) en jouant, à lui tout seul, *El Poeta calculista*, sur la scène des Italiens ; mais ce n'était toujours qu'un petit acte. Voici qui est bien plus fort :

Il Rodrigo, drame en musique en TROIS actes et à un seul personnage (Rome, Rinassi, 1677, in-12). Et notez que l'auteur du poëme, don Giuseppe Malatesta-Garuffi, de Rimini, était membre de l'Académie des *Inféconds* de Rome. Quant à l'auteur de la musique, son nom n'est pas parvenu jusqu'à nous, et c'est dommage : un pareil athlète méritait d'être signalé.

JOSEPH DE FILIPPI.

TABLE DES COMPOSITEURS CITÉS PAR ALLACCI (1)

A

Agostini (Cavre Pietro Simone), 660.
Albergati (Pirro), 47, 642.
Alberti (Domenico), 288.
Albinoni (Tomaso), 26, 59, 94, 103, 119, 120, 123, 132, 160, 194, 198, 209, 251, 255, 270, 274, 281, 282, 303, 314, 314, 333, 348, 385, 419, 428, 446, 447, 453, 456, 478, 504, 522, 644, 647, 656, 703, 738, 741, 764, 766, 777, 833, 834, 875, 938.
Aldovrandi (Gius. Maria), 367, 631.
Aldovrandini (Gius. Maria), 67, 235, 267, 451, 780.
Algisi (Pâris), 56, 789.
Amadori (Giuseppe), 510.
Andrea (Pietro) (Ziani ?), 328.
Apolloni (Salvatore), 325, 529.
Araya (Francesco), 143.
Arena, 764.
Aresti (Floriano), 225, 230, 291, 793.
Ariosti (Padre Attilio), 63, 300, 547, 633, 768.
Arrigoni (Carlo), 309.
Auletta, 907.

B

Bacci (Pier Giacomo), 2.
Badia (Carlo Agostino), 71, 221, 397 547, 557, 620, 648.
Baldassari (Pietro), 102.
Ballarotti (Francesco), 109.
Basegio (Lorenzo), 293, 478.
Basili (Francesco), 176.

(1) Les numéros marquent les pages d'Allacci.

Bassani (Gerolamo), 59, 145.
Bassani (Gian Battista), 19, 78, 213, 321, 403, 539.
Bazzani (Francesco Maria), 455, 615.
Bernasconi (Andrea), 29, 94, 252, 288, 935.
Bertali (Antonio), 74.
Bertoni (Ferdinando), 154, 846, 893, 901, 908, 941.
De Bibern (Carlo Enrico), 783.
Biego (Carlo). (*Voir* aussi Diego), 367, 592.
Biffi (Antonio), 347.
Bigaglia (D. Diogenio), 400.
Bioni (Antonio), 200.
Boniventi (Giuseppe), 34, 34, 107, 112, 145, 193, 287, 424, 453, 805, 821, 825.
Bonno (Giuseppe), 598.
De Bonomi (Clemente), 750.
Bontempi (Gio-Andrea), 599.
Bononcini (Antonio), 161, 242, 311, 764, 797.
Bononcini (Giovani), 1, 13, 124, 288, 320, 333, 505, 546.
Bononcini (Marc Antonio), 154, 158, 662.
Boretti (Giov. Antonio), 27, 196, 239, 261, 297, 500, 832.
Borgognini (Bernardo), 557.
Borzio (Don Carlo), 549, 547.
Bottoni (Don Giov. Battista), 569.
Brasolini (Domenico), 788.
Broschi (Ricardo), 433.
Brusa (Francesco), 58, 519, 788.
Buini (Gius. Maria), 8, 20, 47, 60, 62, 112, 113, 116, 119, 151, 152, 183, 198, 256, 272, 287, 342, 349, 374, 377, 451, 452, 468, 498, 499, 514, 559, 569, 587, 592, 634, 696, 705, 759, 807.

C

Caldara (Antonio), 5, 11, 85, 104, 122, 123, 127, 140, 154, 155, 186, 197, 238, 239, 241, 245, 247, 268, 291, 318, 327, 370, 396, 398, 400, 404, 406, 412, 418, 428, 437, 439, 457, 490, 532, 545, 546, 561, 572, 583, 583, 600, 603, 610, 628, 648, 649. 665, 703, 706, 709, 710, 725, 726, 727, 768, 769, 771, 790, 806, 812.
Campelli (Carlo), 69.
Capollini (Michel Angelo), 477.
Capelli (Abate Gian Maria), 417, 533.
Capello (Canonico Angelo), 299.
Carcani (Giuseppe), 46, 209.
Cardena (Pietro Leone), 229.
Caroli (Angelo), 65, 714
Carpiani (Giov. Luca), 95.
Casali (Giov. Battista), 160.
Castelli (Paolo), 792.
Castrovillari (Padre Daniello), 132, 199, 602.
Cavalli (Francesco), 29, 61, 73, 95, 95, 114, 121, 148, 157, 194, 219, 243, 251, 264, 279, 281, 282, 300, 301, 318, 401, 546, 548, 565, 580, 580, 581, 582, 638, 650, 676, 683, 702, 714, 739, 770, 810, 811, 819.
Cerilli (Francesco) (*Voir* Cirillo), 585.
Cesarini (Carlo), 791.
Cesti (Padre Marc Antonio), 105, 181, 263, 394, 584, 699, 769, 845.
Chelleri (Fortunato), 28, 37, 65, 117, 151, 459, 592, 619.
Chiarini (Pietro), 738, 776.
Chintzer (Kintzer ?), 848.
Chiocchetti (Pietro Vincenzo) (*Voir* Ciocchetti), 193.
Ciampi (Francesco), 575.
Ciccioni (Agostino), 372.
Ciocchetti (Pier Vincenzo) (*Voir* Chiocchetti), 457.
Cirillo (Francesco) (*Voir* Cerillo), 659.
Cocchi (Gioacchino), 913.
Colletti (Agostino Bonaventura), 436, 473, 599.
Colonna (Gian Paolo), 49.
Conti (Francesco), 19, 28, 102, 186, 194, 359, 475, 543, 619, 695, 761.
Conti (Ignazio), 259, 420.
Cordans (Don Bartolomeo), 393, 583, 650, 675, 677, 721, 922.
Cornacchioli (Giacinto), 250.
Cortona (Antonio), 61, 291.
Costa (Gian Maria), 108, 287, 443.
Costanzi (Giovanni), 166.
Courcelle (Francesco), 560, 809.
Cruciati (Maurizio), 726.

D

Da Capua (Leonardo), 328, 860.
Da Capua (Rinaldo), 483, 841.
D'Alessandro (Gennaro), 590.
D'Anora (Giuseppe), 868.
Degli Antoni (Pietro), 127.
Del Gaudio (Antonio), 34.
De Luca (Severo). 512.
Il Desioso, della congrega degl'Insipidi, 369.
De Vio (Michele), 81.
Diego (*Voir* Biego), 914.
Draghi (Antonio), 6, 7, 11, 24, 26, 42, 66, 72, 116, 126, 127, 130, 135, 184, 185, 185, 188, 202, 211, 229, 244, 289, 295, 336, 355, 355, 370, 370, 372, 380, 385, 432, 433, 433, 446, 477, 481, 482, 486, 497, 506, 525, 534, 536, 537, 544, 545, 583, 588, 595, 610, 611, 618, 618, 626, 626, 629, 630, 631, 632, 633, 650, 651, 660, 663, 666, 667, 668, 674, 680, 691, 701, 713, 721, 741, 743, 744, 752, 755, 756, 762, 765, 783, 798, 801, 801, 807, 816, 820, 824, 831.

F

Feo (Francesco, 376.
Ferrari (Benedetto), 73, 112, 384, 453, 484, 558, 607, 645, 896.

Fini (ou Fino) (Michele), 147, 622, 735.
Fiore (Andrea), 621.
Fiorillo (Ignazio), 121, 499, 816.
Fonte (Nicolo), 720.
Franceschini (Petronio), 98, 118, 255, 584.
Freschi (Don Domenico), 192, 281, 416, 444, 571, 638, 694, 721, 761, 796, 864.
Frezza (Giovanni), 330.
Fronduti (Gian-Battista), 441.
Fuchs (Giovanni Giuseppe), 88, 197, 242, 248, 283, 289, 570.

G

Gabrieli (Domenico), 166, 196, 198, 392, 402, 423, 517, 674, 758.
Gaffi (Bernardo), 460.
Galeazzi (Antonio), 142, 781, 790.
Galerini (Pietro-Antonio), 237.
Galuppi (Baldassare), 37, 45, 47, 104, 143, 265, 272, 284, 299, 332, 371, 432, 483, 558, 569, 584, 725, 750, 838, 841, 845, 864, 898, 906, 911.
Gasparini (Francesco), 25, 46, 60, 65, 87, 95, 222, 290, 293, 294, 331, 333, 361, 377, 439, 514, 525, 529, 543, 558, 612, 631, 644, 646, 717, 738, 747, 749, 749, 763, 812, 815.
Gasparini (Michel Angelo), 116, 124, 135, 234, 477, 632, 642, 674.
Gaudio (Cavaliere Antonio). *Voir* Del Gaudio), 826.
Giacobbi (Gerolamo), 86.
Giacomelli (Geminiano), 11, 116, 181, 292, 400, 467, 491, 525.
Giai (Giovanni Antonio), 12, 532.
Gibelli, 875.
Gluck (Cristoforo), 246.
Gonini (Giacomo), 60.
Golliano (Marco), 317.
Grassi (Francesco), 789.
Grossi (Carlo), 120, 404, 556.

H

Hendel (Haendel Giorgio Féderico), 18, 702.
Hasse (Giovanni Adolfo), 28, 119, 154, 198, 212, 236, 245, 317, 318, 735, 818, 894.
Heyningen (Giovanni Antonio), 156, 604,

J

Jomelli (Nicolo), 525.

K

Kintzer. *Voir* Chintzer.

L

Lampugnani (Giovanni Battista), 88, 160, 247, 320.
Lapi, ou Lapis (Santo), 331, 393, 650.
Latilla, 385, 843, 880, 891, 896. 907, 913.
Laurenti (Pietro Paolo), 129, 256, 308.
Laurenzi (Filiberto), 308.
Leardini (Alexandro), 105.
Legrenzi (Giovanni), 5, 10, 81, 95, 229, 260, 267, 311, 395, 419, 487, 589, 609, 624, 767, 775, 833.
Le Mixte (Nicolo), 375, 794.
Leo (Leonardo), 104, 135, 172, 197, 424, 720, 749, 764.
Leonardo. *Voir* Da Capua.
Lombardini (Don Antonio), 441.
Lonati (Carlo Ambrogio), 108.
Lotti (Antonio), 5, 29, 37, 205, 365, 374, 447, 471, 473, 568, 635, 639, 719, 763, 767, 776, 786, 816.
Lucchini (Matteo), 59.
Luccio (Francesco), 72, 316.
Luzzo (Francesco), 520, 622.

M

Maccari (Giacomo), 9, 110, 214, 365, 492, 909.
Magni (Giuseppe), 242.
Magni (Paolo), 109, 762.
Manara (Fr. Giov. Antonio), 234.
Mancini (Francesco), 172.
Manelli (Francesco), 20, 86, 296, 495, 660, 707.
Manza (Carlo), 28, 599.
Marazzuoli (Mario), 76, 790.
Marcello (Benedetto), 107, 413, 652, 753.
Marchi (Gian Maria), 393.
Mariani (Giov. Battista), 70.
Marotta (Erasmo), 51.
Martini (Giov. Mario), 99.
Mattioli (Andrea), 195, 251, 308, 596, 623, 659, 719.
Mattioli (Antonio), 655.
Mazzocchi (Domenico), 510.
Mazzoleni (Giacomo), 226.
Melani (Alessandro), 165.
Mengozzi, 599.
Merulo (Claudio), 777.
Micheli (Benedetto), 208.
Molinari (Don Pietro), 137, 470.
Monari (Bartolomeo), 172.
Monari (Clemente), 762.
Monteverde (Claudio), 10, 106, 445, 649, 905.
Muratori-Scannabecchi (Angela Teresa), 232.

N

Navara (Francesco), 138, 281.
Negri (Antonio), 127.
Nelvi (Gius. Maria), 65, 569.
Novi (Francesco Antonio), 181, 255, 625.

O

Orgiani (Teofilo), 114, 254, 283, 385, 574, 766, 825.
Orlandi (Vincenzo Maria), 773.
Orlandini (Gius. Maria), 8, 93, 143, 167, 262, 326, 333, 413, 428, 437, 460, 490, 515, 525, 554, 583, 584, 599, 938.

P

Pacelli (Don Antonio), 59, 358, 564.
Pacieri (Giuseppe Priore), 609.
Paganello (Gius. Antonio), 97, 120, 153, 347, 374, 548.
Pagliardi (Giov. Maria), 157, 487, 566.
Pallavicino (Carlo), 44, 62, 131, 139, 167, 245, 252, 254, 285, 290, 383, 396, 484, 516, 528, 554, 619, 661, 666, 766, 813.
Pampano (Gaetano Antonio), 120, 152.
Pampino, 934.
Paradies (Domenico), 30, 243, 544.
Partenio (Don Giov. Domenico), 227, 255, 362, 394.
Paschioni (Antonio), 424.
Pasquini (Bernardo), 204.
Paulati (Andrea), 811.
Pellegrini (Pietro), 193.
Pergolesi, 715.
Peri (Jacopo), 235, 317.
Perti (Giacomo Antonio), 97, 109, 127, 149, 361, 381, 397, 445, 454, 478, 491, 513, 540, 555, 661, 680, 758, 805.
Pescetti (Giov. Battista), 28, 162, 265, 725, 781, 795, 797, 906.
Pietragrua (Carlo Luigi), 676.
Pignatta (Abate Pietro Romolo), 227, 454, 584, 598, 720, 800.
Pistocchi (Francesco Antonio), dit aussi Pistocchino), 411, 479, 510, 548, 668.
Polani (Gerolamo), 142, 182, 189, 229, 641, 681, 776, 807, 817, 821.
Polini (Gian. Battista), 38.
Pollaroli (Antonio), 222, 246, 428, 482, 490, 553, 634, 744.
Pollaroli (Carlo Francesco), 20, 25, 32, 33, 37, 47, 57, 62, 96, 109, 110, 114, 121, 124, 132, 162, 172, 193, 204, 223, 236, 245, 247, 290, 291, 294, 295, 300, 324, 326, 327, 332, 350, 362, 367, 371, 375, 395, 406, 414, 432, 434, 447, 451, 467, 471, 485, 491, 513, 568, 575, 590, 593, 604, 613, 625, 662, 667, 682, 700, 704, 709, 737, 769, 788, 805, 806, 827.
Pollaroli (Orazio), 582.
Porfiri (Don Pietro), 834.
Porpora (Nicolo), 91, 107, 320, 439, 482 524, 680, 710, 720, 905.
Porsile (Giuseppe), 270, 418, 524, 726, 733.
Porta (Giovanni), 15, 27, 58, 59, 65, 94, 105, 224, 264, 327, 328, 476, 552, 670, 719, 731, 759, 793, 826.
Predieri (Luc. Antonio), 123, 428, 473, 490, 525, 601, 690, 703, 793, 855.
Pulli, 155.

Q

Querini (Padre Giulio Cesare), 350.
Quesdena (Francesco), 387.

R

Rampini, (Don Giacomo), 113, 298, 422, 788.
Reali (Giovanni), 664.
Resta (Natale), 937.
Reutter (Giorgio), 145, 370, 502.
Reutter (Giorgio junior), 260, 610, 669.
Righi (Francesco), 461.
Righi (Giuseppe Maria), 144.
Rinaldo. *Voir* Da Capua.
Ristori (Alberto), 582, 595.
Riva (Giulio), 8.
Rossi (Abate Francesco), 219, 618, 708.
Rossi, ou Di Rossi (Francesco), 558.
Rossi (Gian Battista), 336.
Rossi (Michel Angelo), 304.
Rovetta (Giovanni), 105, 297.
Rovettino (Giov. Battista), 73, 227, 681.
Ruggieri (Giov. Maria), 42, 101, 112, 118, 284, 386, 450, 504, 530, 562, 692, 860.

S

Sabadini (Don Bernardo), 257, 294, 329, 421.
Sacrati (Francesco), 142, 356, 649, 710, 808, 826.
Sacrati (Paolo), 244.
Sajon (Carlo), 185, 302.
Salvolini (Prete Alessandro), 440.
Sances (Félice), 111.
Santorio (Antonio). *Voir* aussi Sartorio, 271, 650.
Sarro (Domenico), 252; 770.
Sarti, 921.
Sartorio (Antonio), 8, 76, 81, 96, 152, 303, 363, 416, 515, 579, 708.
Sartorio (Gasparo), 299, 581.
Sbacci (Don Guglielmo), 833.
Scarlatti (Alessandro), 167, 194, 501, 533, 754, 787, 797.
Scarlatti (Domenico), 161, 581.
Scarlatti (Giuseppe), 917.
Scarpari (Don Pietro), 436.
Schiassi (Gaetano Maria), 28, 63, 63, 247, 252, 332.
Scolari (Giuseppe), 328, 857, 941.
Sebenico (Don Giovanni), 575.
Sellitti (ou Selliti) (Giuseppe), 403, 561.
Serini (Giuseppe), 394.
Sibelli (Gio. Antonio), 256, 284.
Smelzer (Gio. Enrico), 185.
Stefani (Agostino), 716.
Striglioni (Filippo), 55.
Stuck (Gio. Battista), 187.

T

Tavelli (Luigi), 66, 590.
Tenaglia (Ant. Francesco), 196.
Tommasi (Gio. Battista), 717.
Torelli (Gaspare), 145.
Tosi (Gius.-Felice), 20, 80, 127, 301, 311, 417, 445, 577, 631, 778.
Tricarico (Giuseppe), 287, 392.

U

Uccellini (Don Marco), 313, 410, 551.
Urio, (Padre Francesco Antonio), 694.

V

Valentini (Pier. Francesco), 529, 778.
Valentini (Don Domenico), 539.
Vannarelli (Francesco), 336.
Varischino (Giovanni), 39, 570.
Vernizzi (Ottaviano), 77, 220.
Vignati (Giuseppe), 671.
Vignola (Giuseppe), 241.
Vinacesi (Benedetto), 41, 234, 460, 718.
Vinchioni (Cintio), 508.
Vinci (Leonardo), 437, 683, 725.
Vitali (Don Angelo), 772.
Vivaldi (Antonio), 112, 117, 118, 172, 224, 234, 264, 327, 334, 339, 341, 350, 403, 428, 445, 452, 455, 538, 569, 572, 582, 582, 591, 682, 719, 725, 750, 763, 812, 903, 907, 909.
Viviani (Giov. Bonaventura), 124, 702.

Z

Zanetti, 755.
Zanettini (Antonio), 119, 131, 472, 519, 818.
Zecchini (Angelo) 724.
Ziani (Marc Antonio), 20, 25, 28, 38, 58, 75, 127, 184, 225, 228, 237, 261, 272, 279, 309, 314, 324, 356, 363, 397, 415, 423, 425, 454, 476, 481, 507, 522, 535, 558, 569, 570, 593, 676, 678, 755, 759, 797, 820, 821.
Ziani (Don Pietro Andrea), 25, 61, 91, 93, 128, 160, 294, 316, 369, 430, 446, 462, 698, 710.
Zuccari (Giovanni), 95, 708.

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874 [1]

JUILLET

Juillet (Derniers jours de). — Bruxelles (Église Sainte-Gudule). Exécution, à la cérémonie commémorative de l'anniversaire du couronnement de Léopold Ier, d'un grand *Te Deum* pour soli, chœurs et orchestre, de M. F. Riga.

AOUT

1er *Août.* — Variétés. Reprise de *la Vie Parisienne*, opéra bouffe de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Jacques Offenbach.

4. — Conservatoire national de Musique et de Déclamation. Distribution des prix. A cette occasion, M. Deldevez, professeur de la classe d'orchestre au Conservatoire, chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des Concerts, reçoit la croix de chevalier de la Légion d'honneur.

14. — Gaité. Un acte nouveau, intitulé *le Royaume de Neptune*, est ajouté à l'opéra-féerie *Orphée aux Enfers,* musique de M. Jacques Offenbach.

15. — Carpi. Première représentation : *Giovanna di Castiglia,* opéra sérieux, musique de M. Giovanni Magnanini.

27. — Opéra-Comique. Reprise du *Pardon de Ploërmel,* opéra comique en trois actes, de Meyerbeer, qui n'avait pas été joué depuis 1861. Les trois rôles principaux, ceux de Dinorah, de Hoël et de Corentin, créés naguère par ma-

(1) Une absence nous ayant empêché de publier ces tablettes à la fin du mois passé, nous en reprenons aujourd'hui la publication, et nous donnons cette fois une double série, comprenant deux mois, du 25 juillet au 25 septembre. La lacune sera ainsi comblée.

dame Marie Cabel, MM. Faure et Sainte-Foy, sont tenus par mademoiselle Zina Dalti, MM. Bouhy et Lhérie. Les personnages épisodiques du troisième acte sont représentés par MM. Charelli (le faucheur), Dufriche (le chasseur), mesdemoiselles Ducasse, Zina Bell, Chevalier et Reine (pâtres et chevrières). On intercale au troisième acte deux couplets : *La Chanson s'envole*, écrits par Meyerbeer pour la version italienne de son œuvre (Dinorah), et qui, chantés pour la première fois à Londres par madame Nantier-Didiée, le sont ici par mademoiselle Zina Bell.

31. — Un arrêté du ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, accorde le privilége du « troisième théâtre lyrique » à M. Bagier, aucien directeur du Théâtre-Italien, avec la subvention annuelle de cent mille francs afférente à l'exploitation de cette entreprise. M. Bagier n'adopte pas la dénomination employée dans l'arrêté ministériel, et décide que son théâtre, prenant le nom de la salle où il est situé, s'appellera Théâtre-Ventadour.

SEPTEMBRE

1er *Septembre.* — Théatre du Chateau-d'Eau. Première représentation : *le 13e Coup de Minuit,* légende lyrique en trois actes, paroles de MM. Clairville et Gaston Marot, musique de M. J. J. Debillemont.

2. — Opéra. Premier début de M. Vergnet (Raimbaut) et continuation des débuts de mademoiselle Belval (Isabelle) dans *Robert le Diable.* — Bouffes-Parisiens (pour la réouverture). Première représentation, à ce théâtre, de *la Jolie Parfumeuse,* opéra comique en trois actes, paroles de MM. Hector Crémieux et Ernest Blum, musique de M. J. Offenbach (joué primitivement à la Renaissance).

3. — Délassements-Comiques. Première représentation : *le Rhinocéros et son Enfant,* « excentricité musicale » en un acte, paroles de M. Saint-Fargeau, musique de M. Charles de Sivry.

6. — Louvain. A l'occasion de la kermesse de cette ville, le Cercle des XXV fait exécuter une cantate nouvelle *le Vallon,* paroles de M....., musique de M. J.-B. Delannoy, professeur de musique à Wavre.

7. — Londres (Alhambra). Première représentation : *The Demon's Bride* (*la Fiancée du Diable*), opérette bouffe, paroles (traduites en anglais) de MM. Leterrier et Wanloo, musique de M. Georges Jacoby.

9. — Opéra. Premier début de M. Manoury dans le rôle d'Alphonse, de

la Favorite. Comme M. Vergnet, qui avait débuté juste une semaine avant lui, M. Manoury avait obtenu cette année, au Conservatoire, les deux premiers prix de chant et d'opéra et le second prix d'opéra comique.

10. — Renaissance Première représentation : *la Famille Trouillat*, opérette bouffe en trois actes, paroles de MM. Hector Crémieux et Ernest Blum, musique de M. Léon Vasseur.

15. — Folies-Bergère. Première représentation : *les Deux Cocottes du n° 22*, opérette en un acte, paroles et musique de M. Edé.

A. P.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

La rentrée des classes au Conservatoire de musique aura lieu le lundi 5 octobre.

Les examens d'admission commenceront le mercredi 14 octobre.

Les aspirants doivent déposer un extrait de leur acte de naissance et un certificat de vaccination.

Avant son admission dans les classes, tout aspirant reçu élève pour le chant ou pour la déclamation doit s'engager envers le directeur du Conservatoire :

1° A se conformer rigoureusement aux règlements et arrêtés qui régissent le Conservatoire ;

2° A ne contracter d'engagement, pendant la durée de ses études et pendant le mois qui suivra leur clôture, avec aucun théâtre ou tout autre établissement public, sans une autorisation du ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, accordée sur la demande du directeur du Conservatoire ;

3° Dans le cas où, à la fin de ses études, son concours serait réclamé par l'un des théâtres subventionnés, à contracter un engagement de deux ans avec le directeur de ce théâtre, aux conditions déterminées par arrêté ministériel.

— Le baryton Solon est mort, cette semaine, au château de Carloville, dans l'Eure. Il avait débuté au Théâtre-Italien, et avait joué ensuite à l'Athénée.

Dans ces derniers temps, il avait suppléé Bataille dans sa classe de chant au Conservatoire. Solon avait trente-deux ans.

— Nous ne consacrons pas d'article spécial à la *rentrée* de M. Faure à

l'Opéra, dans *Guillaume Tell*. Ces *rentrées* d'artistes, et en particulier celle de M. Faure, ne sont plus que des rubriques d'affiche, toute question de talent mise à part.

La fête organisée par le journal *le Gaulois*, au bénéfice de Déjazet, a eu lieu dimanche 27 septembre, dans la salle Ventadour.

Cette solennité sans pareille, à laquelle tous les artistes des théâtres de Paris ont voulu prendre part, ne fût-ce qu'à titre de figurants, a produit cinquante deux mille francs ; c'est dire quels ont été l'empressement et le succès de la soirée.

La partie musicale du programme était composée :

1° De l'ouverture de *la Muette de Portici ;*

2° Du premier acte de *Monsieur Garat*, dont les couplets étaient accompagnés par l'orchestre de l'Opéra ;

3° Du duo des *Huguenots*, par madame Gueymard-Lauters et M. Villaret ;

4° Du trio de *Guillaume Tell*, par MM. Tamberlick, Faure et Belval.

5° D'intermèdes divers : entre autres, un trio sur la messe de Verdi, composé pour violon, piano et orgue par M. Jules Cohen, et exécuté par l'auteur, M. Garcin, et M. Ritter; — d'une chansonnette chantée par madame Judic ; — d'une tarentelle composée et exécutée par M. Ritter ;

6° Le deuxième acte du ballet de *Coppelia*, avec mademoiselle Beaugrand et le corps de ballet de l'Opéra;

7° De la *Lisette de Béranger*, avec Déjazet et un chœur, composé de toutes les actrices de Paris;

8° De l'*Hommage de la Chanson à Déjazet*, par la Société du Caveau, couplets par M. Eugène Grangé, chantés par M. Anatole Lyonnet.

Enfin, d'un défilé général de tous les théâtres de la capitale..

— M. Adolphe Jullien, qui est pourtant un Wagnériste convaincu, mais qui sépare dans son admiration l'homme du musicien, a dévoilé, dans son dernier feuilleton du *Français*, un assez vilain procédé de Wagner vis-à-vis de Meyerbeer. Cette curieuse révélation vient à propos des fragments critiques de Wagner, traduits par M. de Charnacé, dont notre collaborateur avait à rendre compte. Nous laissons la parole à M. Jullien :

« M. de Charnacé aurait pu se dispenser de traduire les chapitres sur *la Musique allemande* et sur *l'Ouverture,* car ils font partie des articles que Wagner écrivit pour notre *Gazette musicale*, lors de son premier séjour à Paris et qui se trouvent dans le recueil du journal, de 1840 à 1842. En relisant *la Musique allemande* dans le livre de M. de Charnacé, j'ai été frappé de trouver un manque absolu de logique entre les deux derniers paragraphes. La phrase finale de l'avant-dernier semble en effet attendre un exemple qui ne vient pas, et laisse le lecteur en suspens. Je me suis reporté au texte de 1840, et j'ai découvert alors un petit trait assez mesquin de Wagner...

« Lorsqu'il vint pour la première fois à Paris, ce fut grâce aux lettres de recommandation de Meyerbeer que Wagner fut favorablement reçu par Anténor Joly, Léon Pillet, Habeneck et par l'éditeur Schlesinger qui lui demanda quelques articles pour *la Gazette musicale*. Le musicien, encore animé d'une vive reconnaissance pour les bons procédés de Meyerbeer, lui consacra tout un paragraphe qui suivait et expliquait la phrase : « ... C'est aussi pour cela qu'il est plus facile à un Allemand qu'à tout autre de conduire au sommet le plus élevé un genre artistique de nationalité étrangère et de lui donner une valeur universelle. »

« Depuis lors, Wagner a montré une animosité très vive contre l'auteur de *Robert* et contre les compositeurs dont le renom l'offusquait; il les a attaqués en termes violents et, voulant se mettre d'accord avec lui-même, a supprimé dans l'édition définitive de ses écrits, le passage laudatif sur Meyerbeer. Je le recopie dans le texte de 1840 :

« Hændel et Gluck l'ont prouvé surabondamment, et de nos jours un autre Allemand, Meyerbeer, nous en offre un nouvel exemple. Arrivé au point d'une perfection complète et absolue, le système français n'avait plus d'autre progrès à espérer que de se voir généralement adopté et de se perpétuer au même degré de splendeur ; mais c'était aussi la tâche la plus difficile à accomplir. Or, pour qu'un Allemand en ait tenté l'épreuve et obtenu la gloire, il fallait sans contredit qu'il fût doué de cette bonne foi désintéressée, qui prévaut tellement chez ses compatriotes, qu'ils n'ont pas hésité à sacrifier leur propre scène lyrique pour admettre et cultiver un genre étranger plus riche d'avenir et qui s'adresse plus directement aux sympathies universelles. En serait-il autrement quand la raison aurait anéanti la barrière des préjugés qui séparent les différents peuples, et quand tous les habitants du globe seraient d'accord pour ne plus parler qu'une seule et même langue ? »

« J'aurais eu scrupule de taire ce vilain procédé, bien qu'il dût faire crier à la bassesse d'esprit, à l'ingratitude : toutes les attaques qu'on dirige contre l'homme, et qu'il mérite en grande partie, n'enlèveront pas une parcelle de génie au compositeur. »

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — M. Halanzier prépare une grande solennité musicale au bénéfice des Alsaciens-Lorrains, sous le haut patronage de madame la maréchale de Mac-Mahon.

Madame Adelina Patti chantera en français le rôle de Valentine, des *Huguenots*.

— La Lucca aurait signé son engagement à l'Opéra, à partir du 1er janvier prochain.

Opéra-Comique. — Les répétitions de *Mireille* se poursuivent activement; la reprise de cette pièce aura lieu sous peu de jours.

— L'Opéra-Comique donnera prochainement le *Domino noir*, avec une distribution tout à fait nouvelle.

Les rôles seront tenus par MM. Lhérie, Duvernois, Melchissédec, mesdames Chapuy et Breton.

Théâtre-Ventadour. — M. Constantin est nommé chef d'orchestre pour la représentation des ouvrages français; le maestro Vianesi conserve la direction des opéras italiens.

— M. Bagier vient d'engager, pour cinq années, l'excellente basse bouffe Soto.

Renaissance. — *Pierrot-Fantôme*, opéra bouffe en un acte, de M. Wercken pour la musique, et de MM. Dubreuil et Stapleaux pour les paroles, précédemment représenté à l'Athénée, doit passer à ce théâtre.

— A *Giroflée-Girofla,* que répète activement la Renaissance, succèderont :
Une opérette de MM. Tréfeu et Nuitter, musique de M. Vizentini;
Et une autre de MM. Crémieux et Blum, musique de M. Jonas.

Folies-Dramatiques. — Mademoiselle Van-Ghell a été engagée spécialement pour créer le rôle destiné primitivement à mademoiselle de Bogdani dans *le Roi de Garbes*, de M. Littolf.

Concerts populaires. — L'Administration des Concerts populaires de Musique classique nous informe que la réouverture des Concerts aura lieu le dimanche 18 octobre prochain, à deux heures, au Cirque d'Hiver, sous la direction de M. Pasdeloup.

A partir de cette année, des chœurs seront ajoutés à l'orchestre pour le huitième Concert de chaque série et cette séance sera consacrée à l'exécution d'un oratorio.

Par suite de cette modification, qui augmente les frais dans une proportion considérable, le prix de l'abonnement d'une série de huit Concerts, qui était de 32 francs, sera porté à 35 francs pour les premières, et de 48 francs à 52 francs pour les stalles de parquet.

Les abonnements seront distribués dans les bureaux de location à partir du 1er octobre jusqu'au lundi 12 octobre. Passé ce délai, l'Administration en disposera.

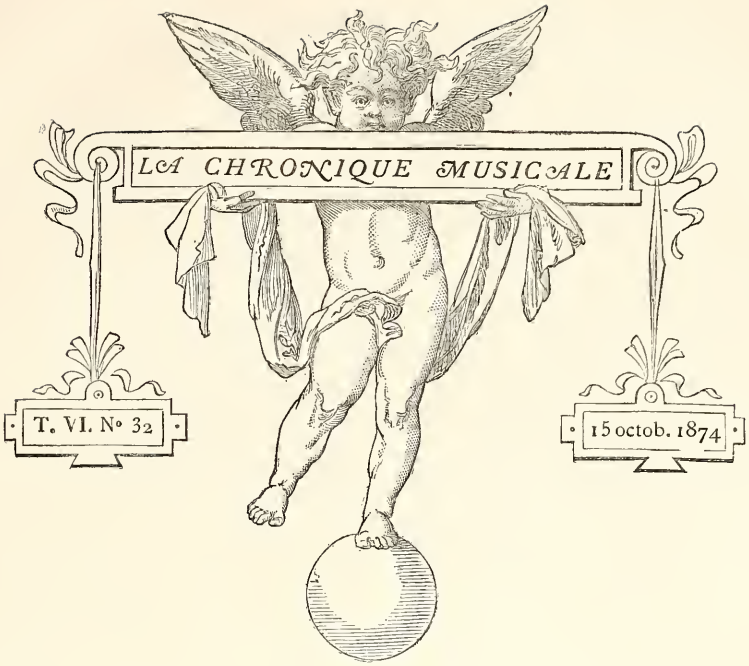
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



LES TRAVAUX DU NOUVEL OPÉRA

Je me suis demandé, en réunissant les notes que j'ai prises durant ma visite au nouvel Opéra, si j'avais chance d'intéresser. Je me suis immédiatement reproché cette faiblesse et j'ai la conviction que le récit détaillé des progrès des travaux du nouvel Opéra possède au moins autant d'actualité que la description de la toilette qui parait mademoiselle X, à telle *première,* ou que l'exécution d'un herboriste quelconque.

Voilà pourquoi, jusqu'à son parfait achèvement, je donnerai à cette place les renseignements les plus précis sur l'œuvre de M. Garnier et de ses vaillants collaborateurs. De leurs mains laborieuses sortira un travail

unique au monde et qui porte en lui les diverses manifestations de l'art à notre époque.

Nous visiterons, avec le lecteur, les dessous, les dessus, les foyers et la salle, la scène et ses dégagements. Nous aurons le nombre exact des becs de gaz, nous supputerons les divers styles d'architecture mis à contribution, les couleurs des marbres, les tons des peintures et les grimaces des cariatides. Nous monterons ensemble les marches de l'escalier de marbre. Nous fouillerons enfin de fond en comble les détours de ce dédale et nous en dévoilerons les mystères.

A un pareil programme, une division devient indispensable. Je commence donc le dépouillement de mes notes en jetant un coup d'œil sur

L'ÉTAT GÉNÉRAL DES TRAVAUX

En mettant le pied dans cet immense chantier, on est tout d'abord étourdi par un bruit indescriptible qui doit évidemment ressembler au tapage effroyable que faisaient les constructeurs de la tour de Babel.

La ressemblance s'arrête là, car tout ici se passe avec un ordre sévère. La confusion des langues n'y exista jamais. Tout s'accomplit avec la régularité d'un métronome, ce qui n'exclut pas la plus grande rapidité. Nous sommes en présence d'une nuée de travailleurs se suspendant de tous côtés en grappes humaines. Ici les sculpteurs, plus bas les peintres; à côté, les plâtriers; en deçà, les bronziers; au delà, les machinistes; à à droite, les décorateurs; à gauche, les menuisiers. Partout l'activité, le travail incessant. Les contre-maîtres vont et viennent de toutes parts; ils surveillent, encouragent, admonestent. Rien n'échappe à leur œil vigilant.

Les bruits étranges des marteaux, des ciseaux, des maillets, des haches, des rabots, des scies, de la truelle, le bois qui craque, le bronze qui vibre, le fer qui grince, le gaz qui pétille, pâli par la lumière du jour qui pénètre par le haut du dôme; ce tout, énorme dans son ensemble et dans ses détails, vous fait petit et hésitant.

Dans les grands couloirs des loges de premières galeries, des hommes accroupis placent un à un des petits cailloux d'un centimètre carré. Ils raccordent la mosaïque remplaçant le parquet. Dans les loges des artistes, on tapisse et on place les glaces.

Les fenêtres du plus grand nombre de ces loges spacieuses et admirablement éclairées donnent sur la rue Scribe. Chaque porte de loge ouvre sur un couloir se reliant à un couloir principal qui longe le fond du

théâtre, et au milieu duquel est une porte conduisant immédiatement sur la scène. De cette façon, les artistes n'auront pas de détours à faire pour s'y rendre. A l'extrémité de chacun des couloirs sont placées deux cuvettes en marbre dont l'une possèdera un robinet d'eau chaude et l'autre un robinet d'eau froide. Cette partie du nouvel Opéra n'a plus qu'à transformer ses bois blancs en bois peints pour être totalement achevée. Le plancher de la salle est complètement posé. Il n'attend plus que ses meubles. On donne la dernière main aux ravissantes sculptures des loges. Lorsque le ton rouge et or, qui doit décorer la salle, sera définitivement arrêté, en huit jours elle sera prête.

Le plancher de la scène est moins avancé. Nous raconterons plus tard son étonnante installation et ses surprenantes combinaisons.

On sait que le plafond de M. Lenepveu est parachevé. C'est une véritable œuvre.

L'escalier est, lui aussi, très avancé. Il sera terminé avant peu. Les divers genres de marbres dont sa rampe est composée, ses marches de marbre blanc, les marbres qui forment la balustrade monumentale entourant le petit foyer qui précède le grand, produisent un ensemble de toute beauté. Le plafond de ce petit foyer ou plutôt de ce grand couloir est décoré de groupes allégoriques représentant tous les corps de métier qui ont et auront travaillé à la construction de l'Opéra. Il aura deux glaces de six mètres cinquante de hauteur.

J'ai assisté à l'installation définitive de l'admirable bronze de madame Marcello qui s'appuie derrière et sous le grand escalier et qui est le centre d'une fontaine de marbre.

En nous dirigeant vers la rue Scribe, nous trouverons une grande salle ronde par laquelle entreront probablement les abonnés. Elle servira aussi de salle d'attente aux domestiques. Ici, tout est fini. Seize colonnes de marbre soutiennent un plafond dont le centre est formé par une rosace de lettres entrelacées, d'un travail d'une grande finesse. J'y ai pu lire notamment ceci : « *Charles Garnier.* — 1861-1875. » A chacune des seize colonnes correspond une tête sculptée représentant les douze mois de l'année et les quatre saisons.

Remontons le grand escalier pour entrer dans le grand foyer. De ce côté tout a marché avec une égale rapidité. M. Barrias met la dernière main à un panneau magnifique. Il travaille à la lueur du gaz qui l'éclaire à l'aide de réflecteurs. Le coup d'œil est des plus pittoresques. D'une part, le maître, ses pinceaux et sa palette à la main, contemple son œuvre, s'arrête, recommence, se porte en arrière, s'avance, pendant que, mélancolique, un rapin est assis, les genoux à la hauteur de la tête, sur

l'un des nombreux échelons qui conduisent au plancher échafaudé jusqu'au plafond.

La place des peintures de Baudry ne restera pas longtemps vide. Les gigantesques colonnes sont revêtues de leurs parures d'or vert et jaune.

La saillie des chapiteaux tranchera sur les vives couleurs des peintures, et quand les dix lustres et les girandoles placées aux quatre coins inonderont de lumières ces somptuosités, je ne doute pas qu'on ne soit ébloui et qu'on ne se croie dans un palais des Mille et une nuits.

Le foyer du chant donne sur la rue Scribe. Les panneaux sont vides et les glaces ne sont pas encore posées. A cela près, il est fini. Un détail intime : Le logement du directeur est immédiatement au-dessous.

La bibliothèque est en pleine installation. MM. Nuitter et de Lajarte s'en sont emparés. Ils rangent les volumes et reconstituent les partitions manuscrites non reliées dont les feuillets s'étaient éparpillés, à la suite de l'incendie de la salle Le Peletier. Les boiseries de chêne de la salle où se pratique cette œuvre de Bénédictins, ne sont pas encore posées. Mais la salle de travail et la rotonde de la bibliothèque sont absolument en état. Le tout est remarquablement éclairé et tient en entier le pavillon donnant sur la rue Gluck. Il ne faut pas oublier de signaler le réservoir d'eau qui se trouve dans les caves du nouvel Opéra. Il contient deux millions cinq cent mille litres de liquide.

Des notes de cette première visite, il ne me reste plus que des détails sur

LE FOYER DE LA DANSE

Au moment où paraîtront ces lignes, les répétitions pourront y avoir lieu. La seule chose qui restât à faire, quand je l'ai visité, était la pose de la glace qui orne le panneau du fond.

Cette glace est composée de trois morceaux dont la soudure sera complètement dissimulée. Ils ont à eux trois une hauteur de sept mètres soixante-sept centimètres et représentent une superficie de cinquante mètres. Ils sortent de la manufacture de Saint-Gobain. Les quatre panneaux de M. Boulanger enrichissent ce galant séjour. Au dessus de chacun de ces panneaux se trouve un cartouche qui portera en lettres d'or le nom d'une célébrité touchant à l'art chorégraphique. Sur l'un d'eux, on lit déjà l'inscription suivante : « 1727 — Noverre — 1810. » Les autres attendent encore leurs propriétaires. Ils n'attendront pas longtemps. — Quand vous entrez dans le foyer, la glace est devant vous. Elle est encadrée de chaque côté par deux colonnes, dont les pendants encadrent la porte d'entrée. Deux grandes fenêtres percées l'une à droite

et l'autre à gauche éclaireront le foyer pendant le jour. La nuit venue, la lnmière d'un lustre de taille respectable permettra aux danseuses de se mirer aisément.

Le foyer de la danse forme le fond du théâtre et par conséquent fait face à la salle. Dans les pièces qui exigeront une mise en scène où la perspective jouera un rôle particulièrement important, il aura une grande utilité et offrira un prolongement considérable.

Ce moyen d'exagérer la perspective n'est pas nouveau. Il est actuellement en vigueur au *San Carlo* de Naples. Le fond de ce célèbre théâtre donne sur la mer, et lorsque la pièce l'exige — dans le dernier acte de l'*Africaine*, par exemple — le mur se déplace et le public a devant lui une véritable mer « immense et sans limites ». Si ce moyen extrême était employé à Paris, on n'aurait, hélas! devant soi que le boulevard Haussmann.

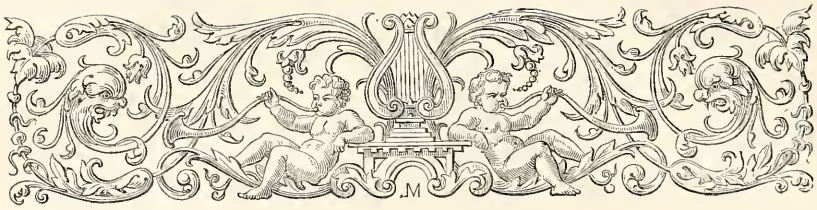
M. Garnier a eu l'excellente idée de retracer dans ce foyer ruisselant de dorures, l'histoire de la Danse. On peut, en effet, la suivre pointe à pointe, jeté-battu à jeté-battu. On n'a qu'à consulter pour cela les inscriptions des vingt médaillons charmants qui sont peints sur la corniche du plafond.

Elle commence à Delafontaine (1681) et arrive à Rosati (1854), en passant par Subligny (1690), Prévot (1705), La Camargo (1726), Sallé (1721), Vestris (1751), Guimard (1762), Heinel (1768), madame Cardel (1786), Clotilde (1793), Bigottini (1801), Moblet (1817), Montessu (1821), Julia (1823), Taglioni (1828), Duvernay (1832), Elssler (1834), Carlotta Grisi (1841), Cerrito (1848).

Essayez après cela de nier l'importance qu'on accorde à l'élément chorégraphique. Le bataillon de la danse pourra désormais recevoir princièrement ses visiteurs accoutumés. Son foyer fera plus que jamais échec à celui du chant, dont l'aspect est plus sévère sous tous les rapports.

Quelques jours encore et le plancher de la scène sera terminé, les peintures de Baudry seront à leur place, et tant de choses auront marché qu'il me sera facile de raconter du nouveau dans le prochain numéro.

RAOUL DE SAINT-ARROMAN.



LA MUSIQUE

DANS

L'YMAGERIE DU MOYEN AGE[1]

Le magnifique recueil des *Minnesänger*, dont nous avons reproduit une miniature dans notre dernier numéro, renferme les œuvres d'un grand nombre de poètes allemands du quatorzième siècle.

Presque toutes ces miniatures à pleine page, dont il est orné, ont quelques rapports avec la musique, mais il est quelques-unes qui sont plus particulièrement intéressantes et que nous devons mentionner. Van der Hagen, dans son ouvrage sur les *Minnesänger*, a publié au trait quelques-unes de ces miniatures.

1° *Konig Wenzel von Boheim.* — A ses pieds, on voit deux musiciens, dont l'un tient un hautbois; l'autre, une vielle à quatre cordes. — Folio 10.

2° *Markgraf Otto von Brandenburg.* — Aux pieds du Margrave, jouant aux échecs, quatre musiciens font résonner deux grandes trompettes, un tambourin à deux baguettes, une cornemuse basse. — Folio 13.

3° *Heer Hildbold von Schwangau.* — Une gigue à quatre cordes. Les cordes sont courtes; le cordier placé entre les ouïes, le chevalet près du manche. — Folio 83.

(1) Voir les numéros des 1er juillet, 1er et 15 août, et 15 septembre.

4° *Un tournoi.* — Dans la galerie supérieure se tiennent un joueur de tambourin et un hautbois. — Folio 193.

5° *Heer Otto zum Turne.* — Dans ce tournoi, chacun des tenants a derrière lui un musicien. Ici, c'est un trompette et un tambourineur. Nous retrouvons la même disposition dans un bas-relief du chœur de la cathédrale de Worcester. Un des combattants a derrière lui un timbalier, et un musicien joue de la trompette derrière son adversaire. — Folio 196.

6° *Derr Tanhuser.* — Cette miniature représente le maître-chanteur célèbre, dont la légende a inspiré à M. R. Wagner le sujet de son opéra. Le poète est debout, portant le manteau et la croix de Malte. Non-seulement nous voyons ici une représentation du chevalier bavarois, mais encore ses poésies sont conservées. On peut en trouver un grand nombre dans le livre de von der Hagen, ainsi que de la musique tirée des manuscrits (1). Dans le nouveau *Journal de Munich* (*Neuer Munchener Zeitung*), 1859, *les Aventures du repenti du Vensbergu* sont racontées dans les plus grands détails, et l'auteur a su séparer l'histoire de la légende. Citons encore sur ce sujet : Haupt *Zeitschrift für deutsches Alterthum* (Leipzig, 1848) et Zander (Fried) die *Tannhaüser-sage und der Minnesänger Tanhaüser* (Kœnisberg, 1858, in-4°). — Folio 264.

7° *Reinmar der Vidiller* (le Vielleur). — Le poète joue d'une grande vielle à quatre cordes, semblable à celles que nous avons décrites plus haut. Au-dessus de sa tête, on peut voir une vielle du même genre sur un écusson et un casque auquel le même instrument sert de cimier. Il faut remarquer, dans ce dessin, la façon dont le musicien tient la vielle et de quelle manière est posé l'archet. — Folio 312.

8° *Master Heinrich von Meissen* surnommé *Frauenlob* (chantre des femmes.) — Ici, c'est une joute musicale. Le juge est assis sur un trône et semble décerner le prix à un musicien, debout sur un tapis, jouant de la vielle. Autour du vainqueur se groupent ses concurrents. On y trouve un hautbois, une vielle, une cornemuse, un tambourin et une flûte. Dans un coin de la miniature, deux femmes, l'une sur un écusson, l'autre en cimier, figurent les armes parlantes du trouvère (2). — Folio 399.

9° Un psaltérion à quatorze cordes. — Folio 410.

10° *Der Vilde Alexander.* — Une harpe à douze cordes. — Folio 412.

(1) Hagen (Friederich, Heinrich von der). *Minnesinger*. Leipzig. 1838. 5 vol. in-4° avec planches.

(2) Nous avons reproduit cette miniature dans le numéro du 15 septembre.

11° *Meister Rumslant.* — Une flûte traversière, une vielle à trois cordes. — Folio 414.

12° *Chanzler.* — Une vielle et une flûte traversière. — Folio 424.

Malgré la sécheresse de cette énumération, nous n'avons pas cru devoir négliger ce manuscrit dans lequel les historiens de la poésie allemande ont puisé à pleines mains, mais sur lequel les musiciens ont rarement fixé leur attention.

Parmi les plus curieuses et les plus jolies miniatures du quatorzième siècle, dans le genre familier, il faut citer celles qui se trouvent dans le manuscrit de Tristan et Iseult, à la Bibliothèque nationale (n° 100 et 101 ; fonds français). L'une d'elles, charmante de naïveté, représente un déjeuner sur l'herbe. Sur la nappe étendue au pied d'un arbre, on voit des ustensiles de table. Un des personnages se prépare à prendre une volaille découpée sur un plat, pendant qu'une femme, en face de lui, pince les huit cordes d'une élégante harpe. Dans un manuscrit de Nicolas de Lyra (n° 364; fonds latin : *Postillæ in genesim* (folio 8), une curieuse scène nous montre Jubal jouant des instruments qu'il vient d'inventer. A un arbre est suspendu un luth, armé de trois cordes doubles; par terre, épars autour du père des luthiers, on voit des petites nacaires, un grand hautbois, une cornemuse, une lyre, une mandore et un psaltérion. Jubal lui-même joue de la vielle devant une petite statue placée sur un autel. Il semble remercier Dieu de lui avoir inspiré ses inventions. On trouve sur le tombeau de Robert Braunch et de ses deux femmes Lœtitia et Marguerite, érigé en 1364 dans l'église Sainte-Marguerite, à Lynn, dans le Norfolk, une grande dalle funéraire en bronze. Un festin est représenté sur cette dalle. Onze personnages sont à table, et tandis qu'un écuyer tranchant prépare les mets, cinq musiciens réjouissent les convives au son de leurs instruments (1). Un de ces musiciens pince d'un luth à cinq cordes, tandis que l'autre joue de la vielle à trois cordes. De l'autre côté de la table, deux grandes trompettes et une sorte de hautbois sonnent une fanfare. L'habitude d'exécuter de la musique pendant les repas fut très répandue en Angleterre, et cette alliance des instruments à cordes et des cuivres n'a rien qui doive nous étonner. Souvent aussi, on trouve une cornemuse dans la musique des festins, et

(1) Carter-*Spécemens of the ancient sculpture and painting*, a new édition by Dawsau. 2 vol. in-fol. Londres. 1838, pl. 72.

Cottmann-*Sepulchral Brass of Norfolk and Suffolk*, ed. by Turner. 2 vol. in-fol. Londres. 1839.

en Angleterre particulièrement la cornemuse tenait fréquemment la première place qui, en France, était généralement réservée à la vielle. Dans les miniatures et les monuments anglais, le cornemuseur marche le plus souvent en tête des musiciens qui doivent jouer pendant le repas. Outre les figures que nous venons de citer, le tombeau de Robert Braunch présente aussi de nombreux personnages qui font de ce monument un des plus curieux du siècle pour tout ce qui touche la musique : ce sont des anges jouant d'un grand nombre d'instruments.

Je ne ferai pas au lecteur l'injure de lui rappeler que c'est de la fin du quatorzième siècle que date la maison des musiciens à Rheims, ce monument qu'aucun musicologue n'a manqué de mentionner. Le lecteur, curieux de connaître des détails sur la maison des musiciens, peut en trouver un dessin d'ensemble dans l'ouvrage de Taylor, sur Rheims, et les détails des personnages dans les *Annales archéologiques* et en tête des *Chants de la Sainte-Chapelle* (1). Dans une peinture à détrempe et à fresque de Barnabé de Modène, exécutée au quatorzième siècle, nous trouvons la représentation d'un grand nombre de musiciens formant un concert autour de la Vierge. Ce tableau, d'un si grand intérêt, représente le couronnement de la Mère du Sauveur. Au centre, Dieu, assis sous un dais, pose la couronne sur la tête de Marie. Autour, les anges célèbrent les gloires éternelles au son des instruments. On voit une cornemuse, une petite flûte droite, une flûte double, un rebec, un luth, un timbalier et son porteur, et deux grandes trompettes. Tous ces personnages sont habilement groupés et semblent se servir d'instruments qui tous, à peu près, faisaient partie des orchestres de cour (2). M. Paul Lacroix, dans *le Moyen âge et la Renaissance* (ornementation des manuscrits), a publié une fort curieuse miniature, faite sous le roi Jean, et qui met en scène un Charivari du quatorzième siècle. Rien d'amusant comme ce petit tableau populaire. Aux sons criards et discordants des casseroles, des chaudrons, des violons cassés, des tambours fêlés et des pincettes, on voit danser toute une bande de figures falotes et grotesques, aux masques horrifiques, aux gestes diaboliques. Au-dessus de la miniature, un malade est dans son lit, et, sous le costume d'un médecin, un âne vient le visiter.

(1) Clément (F.). *Chants de la Sainte-Chapelle* avec une introduction par Didron aîné. Paris, Didron, 1849, in-4°

Taylor (J.). *Reims, ses monuments, sacre des rois de France*. Paris, Lemaître, 1854, Grand in-fol., pl. 24.

(2) Voir le dessin de ce tableau dans Seroux d'Agincourt. *Histoire de l'Art*. 6 vol. in-fol. Paris, 1823. Peinture, planche 133.

Dans les collections de la Bibliothèque Nationale relevons encore deux manuscrits dont l'un est un chef-d'œuvre de finesse d'exécution et d'esprit. Il porte le n° 1076 (latin). Le B du *Beatus vir* contient un orgue portatif à dix tuyaux et un David pinçant d'une harpe à la forme élégante. Citons dans ce manuscrit deux anges avec des guitares, un violon à quatre cordes; la plus jolie miniature du manuscrit c'est un roi David assis sur la barre transversale d'un E majuscule, d'un *Exultate*. La peinture est aussi vive que si elle sortait des mains de l'enlumineur. Le petit personnage, finement dessiné, frappe avec deux marteaux sur un jeu de timbre à sept cloches. Au point de vue de l'histoire instrumentale, ce timbre est un des plus complets que nous ayons rencontrés au moyen âge. Un autre chef-d'œuvre du quatorzième siècle mérite aussi d'être mentionné, c'est la crosse donnée par William Wikeham au collége d'Oxford, par testament du 24 juillet 1403. Cette belle crosse est en argent doré, finement ornée de pierres précieuses et magnifiquement émaillée. Ses ornements sont dans le style gothique et de nombreuses figures s'y trouvent sculptées. La mode de ces sortes d'ouvrages semble être venue de France en Angleterre, sous le règne d'Edouard III et particulièrement après la bataille du Crécy. Parmi les figures, on distingue un orchestre complet, deux hautbois, une grande trompette, un psaltérion, un orgue portatif, une cornemuse basse, une flûte, un crawth. Enfin, nous ne pouvons fermer ce paragraphe sur le quatorzième siècle sans citer le beau travail de M. Fleury, intitulé les *Manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon. Laon*, 1863. *Un vol. in-folio*. En feuilletant ce livre, le lecteur trouvera quelques dessins relatifs à la musique, curieux et dignes d'être notés.

Au quinzième siècle, les manuscrits sont plus nombreux encore qu'au quatorzième. En face des représentations que j'ai sous les yeux, je suis embarrassé pour choisir celles qui me paraissent offrir le plus d'intérêt. Ce ne sont que troupes de musiciens célestes, que bandes de menétriers, que fêtes et que marches triomphales. En Angleterre, en France, en Allemagne, partout la vie musicale se rencontre à chaque pas. Les dessins sont corrects en même temps qu'élégants. La musique se rapproche de plus en plus de la nature et se prépare à sortir définitivement des limbes du premier âge. L'élément populaire perce de toutes parts, les instruments anciens disparaissent, mais pour se retrouver sous une forme plus moderne et devenir ceux que nous employons aujourd'hui.

Un des monuments du commencement du quinzième siècle, des plus importants pour l'histoire de la musique et peut-être un des moins

connus, est, sans contredit, le monastère de l'église de Beverley, dans le *Yorckshire* (1). Autour d'un des piliers de cette église, on voit cinq ménestrels comme dans la maison des musiciens à Rheims. Ces cinq musiciens sont debout et richement vêtus, plusieurs portent une lourde chaîne au cou, et l'un d'entre eux est armé d'une épée. Le premier souffle dans un flûtet et frappe sur un tambourin. Le second joue d'un rebec à trois cordes dont le manche et l'archet sont malheureusement dégradés. Le troisième tient dans ses mains une sorte de hautbois bas ou cromorne dont l'embouchure n'existe plus, le quatrième pince les six cordes d'un luth, enfin, le cinquième se sert d'un hautbois dont cinq trous sont parfaitement visibles, quatre sur le corps de l'instrument et un près de l'embouchure. A cette époque, l'église entretenait, à titre officiel, des musiciens, seulement ; il est difficile de savoir si elle soldait à cet effet les ménestrels ordinaires, ou si elle avait des officiers spécialement attachés à son service. Dans beaucoup de villes de l'Angleterre, et particulièrement dans le nord, c'était l'habitude d'avoir des musiciens appelés *waits*, terme qui correspond à notre français *guet*. C'étaient des espèces de watchmen. L'état de surprises perpétuelles dans lequel vivaient nos ancêtres obligeait à placer des guetteurs dans les beffrois des églises et dans les donjons des châteaux, pour donner l'éveil. Ces officiers étaient payés par les villes et par les églises; la preuve de cette coutume se trouve dans une vieille édition de *Tiel Ulespiegel* dont un des chapitres est intitulé « comme Tiel Ulespiegel se loua au seigneur d'Anhalt, pour lui servir de guette et courrier. » Ces guetteurs étaient pris parmi les musiciens de la ville. Un autre emploi de ces ménestrels était aussi d'appeler le peuple au son du cor. Bientôt ils cumulèrent les fonctions de crieurs, de guetteurs de nuit, et de ménestrels. Ils parcouraient la ville à certaines saisons, appelant les heures et distrayant les habitants par leurs chants. Ce qui prouve que ces sonneurs étaient bien considérés comme des ménestrels, c'est la liste des musiciens d'Édouard III, citée par John Hawkins, dans laquelle, sous le titre de ménestrels, on compte trois guetteurs. Dans un autre compte de dépenses des officiers du même roi, on trouve cet article ainsi disposé :

Minstrels. . . .	19 each.	20 sch.
	3 waits.	20 sch.

(1) V. Carter. Planche 126. Voir aussi un beau dessin de la crosse de Wikeham. Planche LXXXIII.

Enfin, le livre noir de la maison d'Édouard IV est plus explicite encore, car on y voit que les guetteurs devaient sonner, en hiver comme en été, pour distraire les habitants et éloigner les voleurs, et aussi étaient tenus de servir aux besoins de l'église. Ce qui semblerait démontrer qu'outre ces menétriers de ville les chantres avaient aussi des officiers musiciens, c'est qu'on rencontre souvent dans les églises les tombes de ces musiciens, qui semblent avoir été placées dans ce lieu particulièrement consacré en récompense des services rendus au culte. Deux musiciens, d'après Leland, furent enterrés dans le chœur de la cathédrale de Salisbury. L'inscription gravée sur leurs tombeaux est en partie mutilée, mais voici ce qu'on peut lire :

HAC JACENT, IN TUMBA FIDES ALBA, TIBIA, CUNCTA
MUSICA MENDICAT, MUTA VIOLLA DOLET,
PSALTERIUM, CITHARE, LYRA, CISTERA, SALES, LITUUS,
CONTICUERE SUO FUNERE, MESA 18e
INSTRUMENTA. . . . . (1)
OMN. . . . . .

Il n'est donc pas étonnant que le sculpteur ait donné sur le pilier de l'église de Beverley, une place aux ménestrels qui, peut-être, ne contribuaient pas peu à la joie et à l'édification des fidèles.

Sur les colonnes de la même église, on peut voir aussi une suite de statues qui, presque toutes, présentent un intérêt musical. On en compte dix-huit qui jouent des instruments. Un fait qui se présente peut-être pour la première fois dans l'iconographie du moyen âge, c'est que l'artiste semble s'être préoccupé de placer à côté les uns des autres les instruments de même famille. C'est ainsi que nous trouvons, à peu de distance l'une de l'autre, deux flûtes basses dont Luscinius a donné la description. Dans ces manuscrits anglais et dans plusieurs autres, que nous aurons encore à mentionner, il faut remarquer l'embouchure fort large de ces flûtes hautes et basses, qui rend assez difficile à comprendre comment le musicien pouvait les faire résonner. Notons encore, dans ces statues, une vielle à roue ou chifonie, d'une forme singulière, dont neuf touches sont visibles et les autres cachées par la main, deux cornemuses de tailles différentes, un grand psaltérion que l'instrumen-

(1) Voyez CARTER, ut supra, LELAND, *Itinerary*, published by Th. Hearn, Oxford, 1769, in-8, et *Sepulchral monuments in great Britain*. Londres, 1786. in-fol. vol. II, part. 1, page CLXXXVIII.

tiste porte suspendu devant lui comme nos marchandes de fleurs portent leurs éventaires, un luth grave et une sorte de harpe singulière, qui est formée d'un cylindre creux, servant de table d'harmonie, sur lequel sont placées les cordes. D'après le nombre des musiciens, le sculpteur paraît avoir voulu représenter un orchestre céleste, mais il a mêlé aux anges des musiciens armés d'épées, qui, ainsi que nous l'avons dit plus haut, sont évidemment des ménestrels. Ces figures peuvent se rapporter au règne de Henri VI (1422-1471).

Vers le milieu du quinzième siècle, il faut mentionner aussi une belle vignette d'un manuscrit d'une traduction de Tite Live, qui appartient à la bibliothèque de l'Arsenal. La miniature représente les Tarentins allant au devant de Pyrrhus. Une rue remplie de monde et bordée de maisons pittoresques, la mer, sur laquelle se balancent des navires couverts de soldats, une foule de seigneurs et de bourgeois s'élançant vers le port; tel est le sujet traité par l'artiste avec une animation, un naturel des plus remarquables. A gauche, on voit une estrade sur laquelle sont placés les musiciens qui doivent célébrer l'arrivée du roi d'Épire. L'estrade est à deux étages; au premier, on voit deux trompettes et une grande sacquebute, au dessous, sur le sol, un petit bossu souffle de toutes ses forces dans une cornemuse Les miniatures furent faites pour le duc de Bourgogne.

Ce fut aussi vers la même époque, en 1467, que furent exécutées les stalles du chœur de la cathédrale de Rouen; ici encore, nous voyons un grand nombre de personnages, et les instruments à percussion dominent. Quoique ces représentations pèchent beaucoup par l'exactitude, elles n'en renferment pas moins de précieux renseignements. Nous remarquons d'abord une grosse caisse portée à dos d'homme et sur laquelle un musicien frappe avec un tampon. Cette grosse caisse est ornée de clochettes ou grelots, qui ajoutent encore à sa sonorité. Une autre figure nous montre un homme jouant de la flûte de la main droite et frappant de l'autre, non pas sur un tambourin, semblable à ceux que nous avons rencontrés bien des fois, mais sur un bedon ou grand tambour; le tambourineur frappe son instrument du côté du timbre (1).

Sur de belles tapisseries, qui appartenaient à Charles le Téméraire et qui furent apportées à Nancy, après la défaite de ce prince, par René d'Anjou en 1477, nous trouvons plusieurs scènes qui intéressent notre

(1) Langlois. *Stalles de la cathédrale de Rouen.* 1838. In-8°. Voir aussi les Stalles du chœur de la cathédrale de Cambridge, dans Carter, planche III. Ces stalles sont de 1328.

art et particulièrement la musique de danse. M. Achille Jubinal les a publiées avec un grand luxe (1). Cette suite de tableaux représente une moralité qui fut très en vogue aux quatorzième et quinzième siècles : c'est *la Condamnation des banquets*, espèce de drame à plusieurs scènes qui montre les déplorables suites de l'intempérance. Dans cette moralité, Dîner, Souper et Banquet sont invités par Passe-Temps et Bonne-Compagnie. Après le repas, les musiciens, « placés sur l'eschafaud ou quelques lieux plus hault, joueront une basse dance assez briefve. » Dîner invite à son tour Bonne-Compagnie et ses gens, mais dans l'intention de les punir de leur gourmandise. De concert avec Souper et Banquet, il fait traîtreusement venir les Maladies. Pendant que les invités festoient, Souper fait embusquer les Maladies dans son logis. Le repas se termine; Bonne-Compagnie dit les grâces et ordonne aux luthenaires (Joueurs de luth) de sonner leur musique. « Alors, l''instrument sonne et les trois hommes mènent les trois femmes, et donneront telle danse qu'il leur plaira, tandis que Bonne-Compagnie sera assise. » Banquet vient ensuite chercher à son tour Bonne-Compagnie et l'emmène manger dans sa maison où sont embusquées les Maladies. Pendant le souper, Bonne-Compagnie dit aux musiciens de « fleuter une chanson » en leur indiquant le premier vers de quelques-unes.

« Savez-vous point? » dit-elle.

« J'ai mis mon cœur, »
Ou « non pas » ou « quand ce viendra
D'un autre aimer le serviteur,
Advienne qu'avenir pourra »
Je demande, au tard aura
« Allez regretz, mon seul plaisir,
Jamais mon cœur joye n'aura. »
Pour joyeuseté maintenir,
Dictes, « gentil fleur de noblesse
J'ai prins amour. » etc.

Et la rubrique ajoute : « Ici dessus sont nommés les commencements de plusieurs chansons, tant de musique que de vaudeville, et est à supposer que les joueurs de bas instruments en sauront quelqu'une qu'ils joueront présentement devant la table. » A ce moment, les Maladies entrent dans la salle, font main basse sur Bonne-Compagnie et sa suite, et le reste de la moralité n'a plus rapport à la musique. Dans les tapis-

(1) Jubinal. *Les anciennes tapisseries historiées.* 1838. Un grand in-fol.

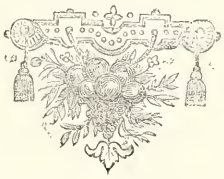
series de Nancy, nous voyons ces différentes scènes représentées avec leurs personnages. L'orchestre de danse est tel que nous le retrouvons plus tard dans Arbeau Thoinot, composé de hautbois et de flûtes. Les ménétriers chanteurs s'accompagnent eux-mêmes avec une harpe et un luth pendant qu'un troisième musicien souffle dans une flûte à cinq trous et fait ronfler sous sa baguette la peau d'un tambourin suspendu par une chaîne à son bras droit. Cette représentation et cette moralité sont, on le comprend, des plus curieuses; non-seulement nous y voyons plusieurs instruments, mais encore on y trouve des détails précieux sur la mise en scène aux quatorzième et quinzième siècles et les timbres des principales chansons à la mode à cette époque.

Il ne faut pas négliger non plus une charmante miniature du seizième siècle représentant le comte d'Artois visitant la comtesse de Boulogne; elle est tirée d'un roman du *très chevaleureux comte d'Artois*, et contient des danseurs accompagnés par un orchestre absolument semblable à celui des tapisseries de Nancy.

Pour terminer le quinzième siècle, nous ne pouvons mieux faire que de citer la miniature qui sert de frontispice au Psautier de Réné d'Anjou, livre précieux qui est à la Bibliothèque de l'Arsenal. Ce petit tableau est intéressant sous tous les rapports; d'abord la miniature est une œuvre du roi René lui-même, dans laquelle le royal enlumineur a fait son propre portrait et celui de ses familiers; ensuite il est un des plus complets spécimens de l'art de la miniature vers la fin du quinzième siècle; enfin, et ceci doit nous arrêter plus particulièrement, le grand nombre d'instruments représentés nous donne un état des orchestres de cour à cette époque. Un psalterion, une flûte, un orgue portatif à neuf tuyaux, une grande trompette, un rebec, une sorte de bedon frappé avec deux tampons, voilà ce que nous remarquons dans cette belle miniature.

H. LAVOIX fils.

(La fin prochainement.)



LES

JOYEUSETÉS D'UN CATALOGUE

En feuilletant ces jours-ci une assez longue liste de méthodes pour divers instruments de musique, mes yeux se sont portés sur une foule d'appellations bizarres, hétérogènes où j'ai retrouvé des noms que certes je ne m'attendais pas à rencontrer en semblable compagnie. Que d'instruments oubliés! que de travaux ignorés!

Je cite au hasard. Connaissez-vous, même de nom, le *serpent basson* dit *serpent droit;* même étendue que le basson, de l'*ut* grave au *contre-la* (le *ré* suraigu par extension)? De plus, cette gamme fort étendue possède tous ses accidents *diézés* et *bémolisés*, — un rêve!

Connaissez-vous la *harpo-lyre*, ou guitare perfectionnée? je suis sûr du contraire. L'auteur de cette merveille s'appelait J. F. Salomon; au costume de la gravure reproduite dans ce numéro, j'ai le droit de supposer qu'il existait à l'époque de la Restauration.

Dans sa préface, l'auteur dit : « Depuis vingt-cinq ans, je professe la guitare, *autant par goût* que par état; j'ai toujours pensé que l'on pouvait *reculer les bornes* de cet instrument et me suis sans cesse occupé de le perfectionner. » Quelle innocente manie! « Enfin, après de nombreux essais pour lesquels » il n'a « épargné *ni peines*, *ni sacrifices*, » M. Salomon nous donne la harpo-lyre; « c'est un instrument qui tient de la harpe et de la *lyre antique*, il est destiné à tirer la guitare de la *position médiocre* qu'elle occupe parmi les autres instruments. Outre qu'il produit des sons bien supérieurs en intensité et en qualité, sa

Imp. Lemercier & Cie Paris

Le joueur de Harpe-Lyre

(1829)

forme élégante le rend susceptible de *figurer avec avantage dans les ornements* d'un salon. »

Eh bien! cet ornement d'un salon consiste dans une très grande guitare à trois manches *juchés sur un piédestal.* Ce piédestal tient une grande place dans la combinaison; on y installe d'abord un pupitre *ad hoc;* puis deux ressorts, l'un grand, l'autre petit, sont adaptés au dit piédestal, pour tenir en respect l'instrument. Je fais grâce à nos lecteurs de tous les cliquets, crans, rosette et chevillet dont M. Salomon a enrichi sa découverte.

Qu'il vous suffise de savoir que les trois manches s'appelaient, le premier : *manche chromatique*, à gauche, par abréviation, *ch.;* le second, *manche ordinaire*, au milieu, par abréviation, *or;* le troisième, *manche diatonique*, à droite, désigné par les lettres *di.* En tout vingt et une cordes allant du *la grave* (clef de *fa*) au *mi* (huitième de la chanterelle du violon).

Cet instrument pouvait être bien imaginé; mais il semble avoir dû être d'une difficulté extrême de mécanisme. Aussi, la bonne guitare est restée maîtresse du champ de bataille et fait encore la joie des *virtuoses de la rue;* mais aussi qu'auraient-ils pu faire du fameux piédestal?

Poursuivons nos pérégrinations dans ce catalogue à surprises :

Connaissez-vous le *serpent-Forveille* et la méthode élémentaire pour cet instrument dédié à M. Delcambe, « pensionnaire de l'A. R. de M. professeur à l'Ecole royale et premier basson de la musique du Roi, » par M. G. Hermenge, « ancien premier *serpentiste* de la Paroisse royale de Saint-Germain l'Auxerrois, auteur de la méthode de serpent à clefs et de la méthode de serpent à l'usage des églises. » Que de serpents, mon Dieu! Ceci se passait en l'an de grâce 1823.

La figure qui accompagne la méthode indique que ce serpent, inventé par M. Forveille, est la première transformation de l'ophicléide, à cela près que le premier était en bois et non en cuivre; mais c'est une découverte à noter. Cet admirable serpent avait, comme étendue, *ré* (clef de *fa*) au dessous des lignes et montait au *sol* du médium.

Et le *mélophone?* C'est un instrument qui a eu de nobles destinées. Les musiciens quadragénaires se souviennent encore de cette espèce d'archet à deux tiges qui faisaient agir un soufflet contenu dans le corps de l'instrument.

Il paraîtrait qu'il a existé un *pupitre* de mélophone à l'Opéra, puisque la méthode que ce bienheureux catalogue nous donne est signée par M. L. Dessane, « mélophoniste à l'Académie royale de musique, » et la dédicace porte un nom illustre : Cherubini! Qui l'aurait cru?

Connaissiez-vous l'*harmoniflûte* Busson à deux mains, précurseur sans doute de l'harmoniflûte Marix, que l'on place sur un trépied muni d'une pédale? le *fitz-harmonica portatif*, espèce d'accordéon?

Vous connaissiez évidemment la musette, le biniou et les castagnettes, mais vous ne pensiez pas qu'il existât des méthodes pour ces nobles instruments. Erreur! La musette possède deux méthodes : l'une signée de M. Carnaud jeune, professeur!... de musette sans doute. L'autre, dont le titre est plus réjouissant, est : « Méthode de musette, de *bignou*, du vèze de Bretagne, par Chateaulin, *chef d'orchestre des bals champêtres*. »

Quant aux castagnettes, nous avons deux systèmes :

Celui del senor Castellos qui indique la pose et le *doigté* de cet instrument cas... tillan. La leçon donnée en effigie par une mère à sa fille, sur la couverture, vaut son pesant d'or.

L'autre système est del senor Sala, rédigé par M. J. L. Heugel, et édité par lui et M. Meissonnier. Mais il y a une gamme! qui le croirait? et le *Fandango*, la *Cracovienne* et la *Cachucha* sont gravés à la fin de la petite plaquette, avec accompagnements, trilles, arpéges, etc. C'est merveilleux!

Que dites-vous de mon catalogue?

V. M.

DE LA

GYMNASTIQUE PULMONAIRE

CONTRE LA PHTHISIE [1]

CHAPITRE III

(Suite)

. Péters, musicien fort distingué qui enseigne le chant aux enfants de chœur de la Madeleine, nous a confirmé de tous points les renseignements que nous possédions d'ailleurs. Pour cet artiste, qui compte déjà plus de cinquante années de maîtrise dans les chapelles de Rouen, de Chartres et de Paris, c'est un fait incontestable que le chant est une gymnastique très salutaire au développement de la poitrine. M. Péters en est lui-même un remarquable exemple, car jamais on ne vit une plus belle vieillesse que la sienne. Toutefois, M. Péters ne pourrait citer, dans toute sa longue carrière, un seul cas où l'exercice du chant ait rendu la santé à une poitrine déjà malade. Dans son opinion, cet exercice ne saurait convenir à des poumons sérieusement compromis, et il se ferait même un scrupule de jamais faire chanter une personne phthisique. N'y aurait-il pas chez M. Peters, dans un reste de préjugé, la cause d'une opinion contraire à celle que nous avons entendu professer par d'autres maîtres non moins expérimentés ? C'est là une question que nous ne faisons que poser... Sans prétendre rien préju-

(1) Voir les numéros des 1er et 15 août, et 15 septembre.

ger, que serait-il arrivé, par exemple, si M. Peters, adoptant une toute autre manière de voir, eût appliqué avec mesure et persévérance son excellente méthode à des enfants tuberculeux ? C'est un fait bien important pour le sujet dont nous nous occupons que, dans le grand nombre d'enfants dont il a dirigé l'éducation musicale, depuis plus de cinquante ans, aucun ne soit devenu phthisique, tandis que tant de raisons, telles que l'âge de ses élèves, leur origine qui est aussi un peu celle des demoiselles du Conservatoire, militaient pour qu'il en fût autrement. Nous n'insisterons pas, car notre but n'est point de prouver que la gymnastique pulmonaire est un moyen curatif de la phthisie.

Le vénérable abbé qui est à la tête de la maîtrise à l'église métropolitaine de Notre-Dame et que sa longue pratique spéciale a mis à même d'observer les effets de l'exercice du chant sur la santé des nombreux enfants dont il a dirigé et dirige encore l'éducation, n'a pu nous citer aucun cas où cette gymnastique ait été nuisible. Dernièrement, un jeune enfant de chœur qui, comme tous les sujets de son âge, avait apporté dans ses ébats enfantins plus d'ardeur que de prudence, se trouvait souffrant, il toussait beaucoup et commençait à perdre de son entrain, de sa gaieté et de son appétit. M. l'abbé X..., craignant que le chant ne fût cause de cette indisposition, s'empressa de consulter un médecin en qui il a toute confiance, pour savoir s'il ne conviendrait pas de suspendre les leçons de chant. Le docteur constata les symptômes d'une affection dont un refroidissement devait être la cause, mais il ne crut pas devoir interdire l'exercice choral. L'enfant continua donc de chanter, il se rétablit quand même, et sa poitrine, un moment affectée, ne s'en trouva et ne se porta que mieux depuis.

Enfin M. Renaud, qui professe depuis vingt ans et dirige en ce moment la maîtrise de Saint-Sulpice, en même temps qu'il donne des leçons dans plusieurs maisons d'éducation, n'a jamais vu le chant être nuisible, même aux poitrines délicates. Cet honorable professeur a souvent observé, au contraire, que des enfants malingres, à la poitrine étroite, à la voix grêle, se développaient rapidement et prenaient une bonne carrure sous l'influence du chant prudemment dirigé. Parmi ses élèves, s'en trouvait-il de tuberculeux ? C'est ce que M. Renaud ne saurait affirmer, n'ayant pas eu à cet égard l'avis des médecins.

Ne faut-il point noter ici comme ressortissant au même sujet, la robuste santé que présentent tous nos chantres d'église ? A les voir, avec leurs vastes poitrines, sonores comme des tuyaux d'orgues, quel anatomiste oserait espérer de rencontrer jamais dans leurs poumons des traces de la diathèse tuberculeuse ? Une seule chose paraît affecter leur

gosier infatigable, c'est, dans les cérémonies en plein air, lorsque la voûte de nos basiliques n'est plus là pour répercuter leur voix, la nécessité où ils se trouvent de faire de grands efforts, pour en maintenir le timbre et la sonorité. Mais les indispositions qui en résultent ne sont ni dangereuses ni de longue durée.

Terminons enfin ce qui est relatif au chant par ce fait que nous tenons de l'un des hommes les plus érudits et les plus sympathiques de notre époque. M. l'abbé Moigno a connu un prêtre que la compagnie de Jésus refusait d'admettre dans son ordre, parce qu'il était phthisique. Un médecin, dont l'opinion avait sans doute devancé la nôtre, mais consulté à ce propos, conseilla de le recevoir, à la condition de le faire chanter beaucoup au lutrin, promettant que sa santé se rétablirait, ce qui arriva en effet. M. Moigno a fermé dernièrement les yeux de ce révérend père qui est mort à l'âge de 94 ans.

D. — Par les médecins : MM. Bataille, Segond, Mancel, Fossati, Cabarrus et Chevé.

Nous avons dit plus haut l'opinion de M. Bataille, qui appartient, presque à titre égal, à l'art et à la médecine. Voici maintenant celle d'un homme d'une compétence non moins grande sous tous les rapports.

M. le docteur Segond, ancien professeur agrégé de l'École de médecine, auteur du *Traité de l'hygiène du chanteur*, et qui est devenu depuis, sous le non de Salviani, l'un des artistes en renom de la scène lyrique, ne fait pas de doute que la gymnastique du poumon ne soit utile pour renforcer cet organe, et ne puisse tout au moins retarder son invasion par des tubercules. Mais il pense que, toutes choses égales d'ailleurs, il ne faut pas confondre une gymnastique bien dirigée avec le violent exercice pulmonaire auquel est forcé le chanteur d'une scène d'opéra, en raison des conditions d'expression et de toutes les autres causes qui déterminent une fatigue facile à éviter, du moment où cet exercice est dirigé d'une manière hygiénique et médicale. Il convient d'ailleurs que, dans la classe des chanteurs encore plus que dans celle des artistes dramatiques, cette fatigue elle-même ne paraît point avoir de fâcheuses conséquences. Il n'a connu, pour son compte, aucun chanteur mort de phthisie pulmonaire, ou seulement obligé de suspendre sa carrière pour cause de phthisie. « Je crois même, disait M. Segond, que l'exercice de la voix peut offrir une ressource précieuse de traitement, lorsqu'il est bien dirigé et que le mal est à

son début. « Je citerai, pour exemple, un élève de M. Duprez, école où l'artiste n'a pas l'habitude de ménager sa voix, dont l'existence très compromise par une phthisie des plus caractérisées, semble entretenue depuis deux ans par le chant. »

M. Segond, qui nous tenait ce langage à la date du 3 avril 1858, se plaisait encore à reconnaître que tous les virtuoses (pianistes, violonistes, harpistes, etc.), ont en général un aspect malingre, qui contraste singulièrement avec l'apparence de santé florissante qu'ont presque tous les chanteurs.

M. le docteur Mancel, médecin du Conservatoire depuis vingt-neuf années, mais appelé à donner des soins seulement aux élèves pensionnaires qui sont toujours en très petit nombre, n'a pas pu faire des observations très suivies sur l'influence du chant. Toutefois, il nous a signalé un fait, le seul à sa connaissance, qui emprunte un certain intérêt à son isolement. C'est celui d'un jeune homme qui, dans la première année de son séjour au pensionnat, fut pris d'un crachement de sang. Cet élève s'en retourna aussitôt dans sa famille, qui habitait le midi de la France, et on a entendu dire, depuis, qu'il était mort de phthisie.

M. le docteur Fossati est, depuis plus de trente ans, médecin du théâtre des Italiens, et il n'a connu aucun cas de phthisie parmi les chanteurs de ce théâtre. Il professe très formellement l'opinion que le chant est un exercice salutaire aux poumons. L'art de respirer, pour notre éminent confrère, est plus qu'on ne pourrait le penser, l'un des premiers principes de la santé. Aussi considère-t-il comme très funeste la manie qu'adoptent de plus en plus les familles de faire chanter leurs enfants au piano, ce qui est absolument contraire aux lois d'une bonne expansion de la poitrine.

M. le docteur Cabarrus observe depuis vingt ans le personnel de nos théâtres lyriques, et cependant il n'a vu qu'une seule chanteuse mourir de phthisie. C'est mademoiselle B... enlevée, il y a deux ans, à l'Opéra-Comique. Cette immunité des chanteurs à l'égard de la phthisie est d'autant plus remarquable, suivant l'observation judicieuse de notre très compétent confrère et ami, que, sur dix élèves entrant au Conservatoire, il y en a au moins la moitié de phthisiques ou qui sont prêts à le devenir. On sait, en effet, les conditions déplorables sous tous les rap-

ports, dans lesquelles naissent et vivent en général ces élèves avant leur entrée à l'école.

L'exemple le plus frappant de ce que peut faire le chant en pareil cas est, nous dit M. le Dr Cabarrus, celui de madame C..., une de nos plus éminentes et infatigables artistes. Cette dame, dont la jeunesse s'est passée dans les privations et les conditions hygiéniques les moins propres à la santé, a la poitrine tellement conformée qu'on aurait peine à comprendre qu'elle pût supporter les fatigues de sa profession, si le chant n'était point un exercice éminemment salutaire. Mademoiselle X..., autre grande cantatrice, appartient à une famille de phthisiques. Elle-même a des tubercules en très grand nombre au poumon droit, dont j'ai constaté l'existence. Sa conformation est des plus mauvaises, et pourtant elle vit et vivra longtemps, grâce au chant, qui la conservera pour le bonheur des nombreux amateurs de son très grand talent, et de sa magnifique voix.

« Ce qui tue les voix, c'est qu'on fait chanter dans des registres trop élevés... On outre les moyens des chanteurs, on les surmène. »

Avant M. Cabarrus, M. Benati, médecin du théâtre Italien, tenait la même place dans le public théâtral. Pour M. Benati, dès qu'un chanteur était malade, il fallait le mettre au repos. Pour M. Cabarrus, c'est le contraire. En vingt années, il n'a jamais arrêté un chanteur; aucun directeur ne saurait lui reprocher d'avoir fait faire une seule fois relâche. M. Cabarrus pense qu'en pareil cas l'économie, c'est la ruine; le chant est, suivant son expression pittoresque, « la véritable huile de foie de morue des phthisiques. » Aussi doit-on ordonner le chant à toutes les personnes qui sont faibles de poitrine. La manière de respirer et d'émettre le son est capitale pour le chanteur. Elle est également d'une grande importance au point de vue prophylactique de la phthisie. Plusieurs de nos grands artistes n'ont été perdus pour la scène, disait notre regretté confrère, que parce qu'on a suivi à leur égard le précepte de M. Benati : témoins mademoiselle Falcon, et plus récemment M. Bonnehée.

M. le docteur Chevé, l'honorable propagateur en France de la méthode de musique Galin-Paris-Chevé, nous disait : « Un jour, la musique vocale fera rigoureusement partie de l'enseignement obligatoire, et on ne verra plus que de larges poitrines et des visages épanouis. »

CHAPITRE IV

JEU DES INSTRUMENTS A VENT

Preuves de son utilité fournies

A. — Par les professeurs du Conservatoire : MM. Sax, Meifred, Klosé, Dauverné, Dorus et Tulou et par un amateur passionné de la flûte.

M. A. Sax n'est pas seulement un maître dans la facture des instruments à vent. Il est en outre, depuis quinze ans, professeur de saxophone au Conservatoire. Nous avons dit en commençant son opinion et les preuves très remarquables qu'il a puisées dans sa propre famille pour appuyer la thèse que nous soutenons avec lui : nous y reviendrons un peu plus loin.

M. Meifred, premier cor à l'Opéra depuis plus de trente ans, est aussi professeur de cet instrument au Conservatoire. Il nous a confirmé pleinement l'opinion de M. Sax, en y ajoutant cette remarque, intéressante au point de vue pratique, que les lèvres, chez ceux qui donnent du cor, se fatiguent très vite et ne permettent pas de jouer plus d'un quart d'heure sans se reposer. Ce repos, nécessaire pour laisser les lèvres se refaire, serait lui-même un excellent préservatif contre les excès de travail que l'élève est quelquefois porté à commettre par son désir d'arriver plus vite, et le danger, s'il y en avait, serait ainsi écarté. Peut-être, nous disait M. Meifred, n'aurait-on pas le même avantage avec tout autre instrument pour lequel il suffit de souffler. — On se rappelle le fait rapporté plus haut, relatif au fils de M. le Dr Lachèse, que son père fils guérit en le faisant donner du cor.

M. Klosé, professeur de clarinette, n'a jamais remarqué, durant la longue période où il a pratiqué ou enseigné cet instrument, qu'aucun de ceux qui en jouent éprouve de mauvais effets. Quand nous avons eu l'honneur de voir ce professeur, il était entouré d'une dizaine de jeunes gens, ses élèves, dont les larges poitrines et le teint vigoureux attestaient l'excellente santé. De tous les instruments à vent, M. Klosé n'en sait qu'un seul qui pourrait être nuisible à la poitrine, c'est le hautbois, car, pour en jouer, il faut constamment retenir son souffle, et cela doit, suivant lui, fatiguer les poumons par l'arrêt forcé qu'en éprouve le mécanisme respiratoire.

M. Dauverné, professeur de trompette, pense, comme tous ses collè-

gues, que la gymnastique du poumon est très salutaire. Il ne connaît aucun exemple où son instrument ait été nuisible (1).

M. Dorus, professeur de flûte, considère sa profession comme une excellente gymnastique, aussi bien que le chant. Ainsi sa sœur, qui professe le chant, et lui ont dû à leur art de conserver une santé d'autant plus remarquable, qu'ils appartiennent à une famille de phtisiques dont tous les membres ont succombé. Mais M. Dorus, qui connaît les dangers d'un exercice abusif des organes respiratoires, insiste sur la nécessité de soumettre les travaux des élèves à la direction éclairée d'un médecin, ou tout au moins d'un professeur prudent.

M. Tulou, professeur de flûte au Conservatoire, a joué toute sa vie de cet instrument. Tout le monde a pu entendre ses admirables modulations, et les imitations frappantes qu'il savait en tirer naguère à l'Opéra sur le chant de Philomèle.

« Il vient de demander sa retraite, nous disait, en octobre 1859, M. Girard, à 75 ans passés, et encore dans toute la force de son talent, sa santé est une des plus belles qu'on puisse citer. »

Puisque nous en sommes sur le compte de la flûte, qu'on nous permette de rapporter en la forme un peu humoristique et familière où nous les a données un amateur passionné de cet instrument, quelques merveilles curatives qui lui seraient dûes tout spécialement.

M. D..., cet amateur, et de plus ancien magistrat, nous disait un jour : « La musique!... mais elle rend la santé et prolonge la vie, en tant qu'on l'emploie à exercer les organes pulmonaires. Admettons que je ne lui doive pas moi-même ma santé, ce que je crois cependant : je vous citerai vingt personnes auxquelles le cor ou la flûte ont rendu la vie.

« Mon père était d'une faible constitution, fortement asthmatique : il a joué de la flûte par désœuvrement, et, le jour où il est devenu de première force en musique, il est aussi devenu de première force en santé.

M. B. a dépassé maintenant soixante-dix ans, et il continue à jouir de la santé la plus enviable.

« Vous savez qu'à la vue d'un sujet grêle, chétif, on dit communé-

(1) M. Fargueil, cité plus haut, faisant appel une autre fois à des souvenirs qui paraissaient remonter à plus de soixante ans, nous dit :

« Parmi les instruments à vent, c'est la trompette qui m'a paru avoir les plus heureux résultats sur la santé générale des instrumentistes, auxquels elle fait encore gagner du côté de la voix. Ainsi Chollet, qui avait une voix si admirable et l'a conservée tant d'années, avait sonné de la trompette à l'Odéon, et la voix la plus forte que j'aie jamais entendue, appartenait à un ancien trompette de l'Opéra qui, avant de prendre son instrument, n'avait pas le moindre filet vocal.

« ment : « *Il ne vivra pas.* » On le disait aussi d'un nommé Sauvage, que j'ai connu; et cependant il a vécu, grâce à la flûte. »

« Tout jeune, j'ai vu à Calais un M. Villequin, qui paraissait fort menacé de la poitrine; il consulta son beau-père, le docteur Grasse, qui l'engagea à étudier le cornet à piston. Aussitôt ce poitrinaire se mit en retard pour payer sa dette à la nature; il a aujourd'hui cinquante et quelques années, et semble peu disposé à l'acquitter. »

« En province, on se désennuie en faisant de la musique. Savez-vous qui l'enseigne? Des fils d'artisans, trop débiles pour exercer la profession de leur père. Ces gens si faibles, si malingres, prennent immédiatement une carrure solide et de robustes poumons. »

« A Boulogne-sur-Mer, un M. Routier, trop faible pour donner le coup de fer du chapelier qui exige une certaine force de bras, renonça à la profession paternelle pour embrasser celle de professeur de musique. Il enseigna le cor, la flûte, la clarinette : aujourd'hui il a soixante-douze ans et des poumons de fer; je m'étonne même qu'il ait quitté la vie militante et pris sa retraite aux Batignolles. »

« A Boulogne encore, j'ai connu un sujet réputé poitrinaire, en tout cas trop faible pour exercer la profession de charpentier, qui, à vingt-cinq ans, se mit à étudier, puis à enseigner le cor et la clarinette. Il joue dans les bals de la ville, il ne tousse plus, et, à quarante-deux ans, il a une poitrine qu'envierait un jeune homme de vingt ans. Moi-même, j'ai eu à Abbeville pour professeur de flûte un homme trop débile pour embrasser une profession manuelle et qui était presque moribond lorsqu'il commença ses études. Aujourd'hui cet homme se porte admirablement bien. »

Dr V. BURQ.

(La suite prochainement.)

INTRODUCTION DU TROMBONE

DANS

L'ORCHESTRE DE L'OPÉRA

Je n'ai nullement l'intention de faire ici une étude d'instrumentation, ni surtout affliger mes lecteurs d'une méthode de trombone à coulisses ou à pistons. Tout en déplorant la façon malheureuse dont nos compositeurs modernes abusent de ces forces sonores, je puis faire remarquer qu'il n'existe pas, aujourd'hui, un orchestre, si petit qu'il soit, qui ne possède au moins un tromboniste. J'ai donc cru qu'il serait intéressant de rechercher à quelle époque précise, ce « point d'appui » de l'instrumentation moderne a pris place dans les partitions de nos pères.

Il n'y a pas encore un siècle que le trombone fit sa première apparition à l'Opéra. Comme la clarinette, dont je ferai peut-être aussi l'histoire un de ces jours, le trombone nous est venu d'Allemagne.

Comme nous l'apprend le *Journal de Francœur*, c'était dans ce pays que l'on fabriquait les instruments, et tout nous fait supposer que les instrumentistes avaient la même origine.

Nous lisons dans le compte-rendu du Comité du 15 mai 1786 : « Décidé qu'il sera donné quatre cents livres à M. Louis, pour faire *venir des trombonnes d'Allemagne.* »

Puis, à la date du 25 juin de la même année : « Convenu que, sur la somme donnée à M. Louis pour achat de trombonnes, M. Louis remettra, après avoir retenu le port des dits instruments, la somme d'environ soixante et douze livres qu'il avait reçue de trop. Cette affaire est totalement terminée. »

Pour savoir la nationalité des trombonistes et la date de l'introduction du trombone à l'orchestre, nous n'avons qu'à consulter *les états d'émargements* conservés aux archives de l'Opéra.

Nous y lisons quatre noms qui ont, sauf le dernier, une physionomie éminemment tudesque : Sieber, Moser, Braun et Nau; nous apprenons que Braun et Nau sont entrés à l'Opéra en 1774 et en 1775. — N'oubliez pas ces deux dates.

Suivant un usage traditionnel à l'Académie, les symphonistes étaient souvent engagés à remplir simultanément plusieurs fonctions. Sieber jouait du *cor* et de la *harpe* et ne recevait pourtant que huit cents livres par an, pour ces deux talents si dissemblables; tout comme un nommé Louis, *basse du grand chœur*, qui donnait du *cor de chasse*, aux appointements de sept cents livres, et Le Marchand, qui émargeait six cents livres « tant comme basson que pour jouer du tambourin ». Quant à un membre de la célèbre dynastie des Caraffe, Caraffe 2e, premier violon, les *états d'émargements* ajoutent au dessous de son nom : « *lui* pour jouer du violon et *battre* les timballes ». Caraffe avait, *lui*, douze cents livres. Peut-être avait-il trouvé le moyen de jouer ses deux parties en même temps! Braun, un des futurs trombonistes, était entré « tant comme trompette que pour jouer du cor. » Cette promiscuité nous semble étrange; mais tel était le règlement de l'Académie et il n'y avait à faire aucune objection.

Il est indubitable que Braun est venu à l'Opéra, en 1774, pour jouer la partie de trombone d'*Iphigénie en Aulide*, le 19 avril ; et le 2 août de la même année, il a tenu les trois parties de trombone d'*Orphée*, dans la magnifique scène des Enfers, avec ses deux collègues, Moser et Sieber. Pourtant le trombone ne figure pas encore sur les états; en 1778 et en 1779, les quatre musiciens — Nau étant entré en 1775 — sont appelés : cornistes; en 1780, on voit figurer cette triple dénomination, suivant le cumul usité à l'Opéra : cors, *trombes* et trompettes; mais, en 1784, nous nous rapprochons de la véritable appellation; on lit : deux *trombons* et trompettes. Le trombone se serait donc appelé d'abord trombe et trombon. Je crois qu'il est facile d'expliquer cette anomalie : Dans toutes les partitions de cette époque, et même plus tard, les compositeurs employaient le terme italien : *tromboni*, et les employés de caisse,

peu versés dans la langue musicale, francisaient, à leur fantaisie, le nom du nouvel instrument.

C'est donc Gluck qui nous a donné le trombone. Il n'y a pas à en douter. Cette vérité est déjà venue jusqu'à nous à l'état de tradition et de légende; mais la date d'entrée de Braun, coïncidant avec la date de la première représentation d'*Iphigénie en Aulide,* lève toute espèce de doutes.

En revisant les parties d'orchestre de la Bibliothèque de l'Opéra, j'avais cru un instant que Philidor avait été l'introducteur du trombone à l'orchestre, puisque trois trombones figurent dans *Ernelinde ;* mais un examen plus sérieux de la partition est venu me convaincre, tout à fait, que c'était à Gluck que nous devions le trombone.

En effet, dans le quatrième acte de la deuxième version d'*Ernelinde* (avec les paroles de Sedaine), trois trombones accompagnent piano, et en procédant par entrées, le beau chœur « O mort, nous t'implorons! » Ce même chœur existe dans la première version en trois actes; mais les trombones n'y sont pas encore.

Ces deux dates d'*Ernelinde* donnent la raison de ce changement : *Ernelinde* a été jouée en 1767, pour la première fois et ne fut reprise qu'en 1777, avec sa seconde version en cinq actes; dans cet intervalle, Gluck avait donné trois de ses œuvres immortelles : *Iphigénie*, *Orphée*, *Alceste.*

Philidor avait profité de l'exemple du grand maître.

Gluck, en nous donnant le trombone, avait indiqué, en même temps, la façon dont on devait l'employer. Il réservait sa sonorité stridente et nerveuse aux situations dramatiques. Aussi, pendant longtemps, les compositeurs eurent le bon goût de ne jamais s'en servir pour les opéras de demi-genre. Ce sont les compositeurs de ballet qui ont commencé le tapage cuivré dont nous jouissons à l'heure présente.

Le bon Grétry a résisté, autant qu'il a pu, à l'invasion de l'instrument venu d'Allemagne. A la fin de sa carrière, il a été obligé d'oublier ses vieilles habitudes d'instrumentation timide et douce.

Cephale et Procris (1775) — *Andromaque* (1780) — *la Caravane du Caire* (1784) — *Panurge* (1785) — *Aspasie* (1789) en sont encore réduits aux deux cors, deux trompettes et timballes.

Anacréon chez Polycrate (1797) possède ses trois trombones, comme les autres opéras du temps.

Piccinni a conservé, jusqu'à *Iphigénie en Tauride*, le vieil orchestre

italien. A ce dernier ouvrage seulement, il a imité son redoutable adversaire.

Voici, par ordre chronologique, les partitions qui contiennent des trombones, qui sont toujours écrits à trois parties : trombone haute-contre, en clef d'*ut*, troisième ligne; trombone taille, en clef d'*ut*, quatrième ligne; et trombone basse, en clef de *fa* :

Apelles et Campaspe, ballet de Rodolphe (1776);
Echo et Narcisse, de Gluck (1779);
Électre, de Lemoyne (1782);
Alexandre aux Indes, de Le Froid de Mereaux (1783);
Les Danaïdes, de Salieri (1783);
Didon, de Piccinni (1784);
Dardanus, de Sacchini (1784);
Péronne sauvée, de Dezède (1785);
Pénélope, de Piccinni (1785);
Œdipe à Colone, de Sacchini;
Alcindor, de Dezède;
Les Deux Demophon, de Cherubini et de Vogel (1789);
Nephté, de Lemoyne (1789);
Louis IX en Egypte, de Lemoyne (1790);
Cora et Alonzo, de Méhul (1791);
Corisandre, de Langlé (1) — (1791).

A partir de cette époque, les trombones figurent à peu près dans toutes les partitions, surtout dans les ballets. Aussi, dans *Bacchus et Ariane*, ballet mythologique s'il en fut, le compositeur Rochefort emploie très souvent ses trois trombones.

Ordinairement, dans les ouvrages plus sérieux, comme je le disais tout à l'heure, les trombonistes avaient leurs parties peu chargées; ils pouvaient très facilement se consacrer à d'autres fonctions et jouer du cor, de la trompette ou de la harpe, comme Braun, Sieber et Nau.

Je vais citer un exemple qui montrera tout à la fois et la conscience des compositeurs, et la bonne volonté exemplaire des symphonistes

(1) Grand-père de notre sympathique confrère Fernand Langlé.

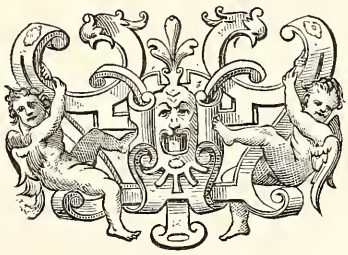
de la génération qui nous a précédés. Nous trouvons, dans *Daphnis et Pandrose*, de Méhul, la partie de trombones ainsi formulée :

Acte premier. — Du 1er numéro au numéro 10, tacet. Numéro 11 (lent, en *la*), deux rondes, puis trente-et-une mesures de pause.

Acte II. — Jusqu'au numéro 19, tacet. Numéro 20 (*allegro* vivace), dix-neuf pauses. *Andante :* trois mesures de pause, point d'orgue. *Allegro :* soixante-quatorze mesures de pause. *La mineur :* douze mesures de pause. Ritournelle de violon : quatre mesures. Enfin, le tromboniste embouche son instrument; mais ce n'est que pour faire entendre quatre rondes et une noire *fortissimo*. Il attend cinq autres mesures, joue deux mesures et demie avec trois *ff* et son rôle est terminé : *dix notes chacun.*

« Ah! le beau temps que c'était là » pour les trombones!

TH. DE LAJARTE.



BIBLIOGRAPHIE

L'ART LYRIQUE. — *Traité complet de chant et de déclamation lyrique,* par E. Delle Sedie. — La belle et grande école italienne n'existe plus depuis longtemps, et personne de la génération actuelle ne saurait se figurer combien étaient grands les talents de mesdames Pasta, Malibran, Pisaroni, Méric-Lalande et Sontag, ainsi que de cette brillante pléiade de chanteurs qui avaient pour noms Galli, Pellegrini, Davide, Bordogni, Rubini, Tamburini et Lablache. — Seul, parmi les hommes, M. Delle Sedie peut aujourd'hui faire encore comprendre ce que fut le chant italien, à une époque où les études étaient sérieuses et où une belle voix sans travail n'avait que peu d'applaudissements à espérer d'un public rendu difficile et connaisseur par les artistes eux-mêmes ; — époque où tous les chanteurs vocalisaient plus ou moins bien, et où l'on savait apprécier l'immense parti qu'un ténor peut tirer de la voix de tête. C'est donc un heureux retour vers les saines traditions, et un gage d'un grand progrès pour l'avenir du chant, que promet une méthode méditée et écrite par cet excellent virtuose.

Sous le titre de *l'Art lyrique, traité complet de chant et de déclamation lyrique*, M. Delle Sedie vient de publier l'un des plus importants travaux qui aient jamais paru sur l'art du chant. De même que dans tous les ouvrages théoriques, il a bien fallu traiter certains sujets qui l'ont déjà été des centaines de fois ; mais la seconde partie de cette méthode, qui s'applique spécialement au chant dramatique, est toute nouvelle dans sa forme et paraît appelée à rendre de très grands services.

M. Delle Sedie débute par des explications anatomiques sur la conformation des parties internes du corps où la voix prend naissance, et sur la manière dont le chanteur doit faire fonctionner ces parties. C'est M. le docteur Mandl qui lui a fourni ce travail. J'avoue, pour ma part, que je suis peu partisan de l'intervention de l'anatomie dans le talent d'un chanteur. C'est, je crois, Stéphen de la Madeleine, professeur de chant, non sans quelque mérite, qui, le premier, il y a une vingtaine d'années, introduisit cette mode dans l'étude de l'art lyrique, dont n'avaient aucune idée les artistes du temps passé, qui cependant chantaient infiniment mieux que ceux d'aujourd'hui. Mais passons sur ce sacrifice que M. Delle Sedie a cru devoir faire à l'innocente manie du our. L'attaque du son est très remarquablement traitée. Au lieu de cette méthode fatigante de filer le son, qui consiste à donner la note très *piano*, à l'enfler et à la diminuer, M. Delle Sedie prescrit d'abord d'attaquer le son fort et de le diminuer, et ensuite de l'attaquer doux et de l'enfler, ce qui conduit au même but avec beaucoup plus de sûreté, d'autant que le même moyen est appliqué à des successions de deux et de trois notes. La fusion des registres occupe une place importante dans ce traité. L'intonation, l'homogénéité dans l'émission des sons et les divers exercices du chant sont parfaitement développés dans une foule d'exemples ; mais peut-être me sera-t-il permis ici de faire observer que M. Delle Sedie compte un peu trop sur les moyens pécuniaires de ses élèves en leur recommandant de travailler, outre sa propre méthode, les vocalises de Danzi et d'Alary, et les exercices de Garcia et de madame Damoreau.

J'ai hâte d'arriver à la partie la plus importante de ce remarquable traité. La manière de corriger les imperfections de la voix en est l'introduction, car ce sujet n'avait jamais été abordé. Les études et les exercices expressément composés par M. Delle Sedie pour parvenir à ce résultat sont savamment combinés, et il est très consolant pour les élèves d'apprendre que les défauts mêmes de leur organe pourront plus d'une fois leur servir pour produire des effets dramatiques.

L'analyse et l'interprétation des rôles sont, de toute la méthode de M. Delle Sedie, ce qui peut le plus puissamment contribuer à former de grands artistes. Aussi n'est-il pas de soins qu'il ne se soit donnés pour faire passer dans l'esprit et dans l'âme des chanteurs, les profondes ressources que son talent lui a fait découvrir et mettre en pratique. Des signes placés au-dessus des notes indiquent de la manière la plus ingénieuse non-seulement l'expression et l'accent propre qu'il faut donner à chaque phrase ou parcelle de phrase d'un motif, mais encore le timbre spécial

de voix qui peut le mieux rendre le sentiment que l'âme éprouve, suivant les paroles que ces phrases sont censées exprimer. Cinq vocalises de la composition de M. Delle Sedie et quatre vocalises de Righini sont consacrées à cette analyse. Et l'analyse des vocalises de Righini offre cette particularité que, destinées à être chantées avec des sentiments tout opposés, selon les inflexions et les accents qui sont indiqués au-dessus des notes, l'élève apprendra à donner au même morceau deux couleurs absolument diverses.

Passant ensuite de la musique sans paroles à de la musique faite expressément pour être chantée et déclamée, M. Delle Sedie analyse des airs et des récitatifs des opéras les plus célèbres, en enseignant comment ils doivent être exécutés avec le plus de perfection possible. De précieuses indications sont données sur l'articulation, la diction et la prosodie, et l'ouvrage se termine par des extraits du *Traité de mélodie*, de Reicha, où cet illustre professeur montrait comment les grands chanteurs du siècle dernier s'y prenaient pour broder les motifs, et ajouter aux gracieuses inspirations du compositeur celles de leur propre goût et de leur profonde science de l'art du chant.

Henry Cohen.

ART MODERNE DU PIANO. 50 *études de salon, moyenne force et progressives*, par Marmontel. — Tous les pianistes savent par cœur les belles et classiques études de Cramer, Moscheles, Kalkbrenner, Bertini et H. Herz. Voici aujourd'hui M. Marmontel qui vient de faire paraître un recueil de cinquante études progressives et de moyenne force, qui ne le cèdent en rien à celles de ses illustres devanciers : ce qui prouve que quand on est excellent exécutant et qu'on est doué de l'heureuse faculté de faire éclore des idées musicales, la création de ce genre de musique, nommé Études, est une mine inépuisable, qui peut donner autant de gloire à son auteur que n'importe quelle œuvre d'imagination. Mais, contrairement aux produits de l'invention pure, il ne suffit pas d'être bon compositeur, il faut encore s'être adonné à l'exercice, quelquefois agréable, mais bien plus souvent aride et ingrat du professorat, pour pouvoir écrire des Études qui soient en même temps

utiles et attrayantes. Les preuves de M. Marmontel comme professeur de premier ordre sont acquises depuis longtemps : aussi, nul ne s'étonnera qu'il ait bien rempli la première de ces deux conditions. Quant à la seconde, il suffira d'essayer ces études soi-même ou de les entendre jouer, pour être convaincu que jamais l'ennui ne s'emparera des élèves qui voudront bien leur consacrer leurs veilles.

Bertini, le premier, avait compris qu'il faut souvent cacher sous des fleurs ce que la sévérité du travail peut offrir de rebutant : car les études purement classiques de Cramer n'auraient peut-être pas grande chance de réussite aujourd'hui. Mais, une fois la route tracée, les compositeurs-pianistes n'ont plus regardé en arrière. Les études sont devenues de véritables récréations, et M. Marmontel a dramatisé le genre, si je puis m'exprimer ainsi. Sans jamais sortir du vrai cadre de l'*étude*, dont le but est de perfectionner l'exécution, on ne peut rien entendre de plus passionné que celle qui ouvre la marche, ni de plus vaporeux et en même temps de plus pathétique que la 41e. Le poète qui voudrait placer des vers sous la 36e aurait la tâche facile. La musique exprime à merveille les reproches d'une amante abandonnée. Elle commence par une plainte douloureuse, que rend admirablement un beau motif syncopé. S'exaltant par moments, elle retombe ensuite et retourne enfin à sa première plainte, en baissant la voix, qui finit par s'éteindre tout à fait. La 45e étude est une composition magistrale. C'est une sorte de marche funèbre d'un superbe développement. La main droite débute par un chant sévère et sombre que bientôt la main gauche semble accompagner par un roulement de tambours voilés. Le ton de *ré* dièse mineur, en même temps lugubre et éclatant, est parfaitement approprié au caractère du morceau. On voit que sous tous les rapports le Recueil d'Études de M. Marmontel est une œuvre hors ligne, et je ne dois pas non plus oublier de faire ressortir la magnificence de l'édition.

H. C.

TRAITÉ D'INSTRUMENTATION APPLIQUÉ AUX ORCHESTRES D'INSTRUMENTS A VENT, par Léon Dethou. — Sous ce titre, M. Léon Dethou a écrit un ouvrage qui sera surtout utile

à ceux qui habitent en dehors des grands centres, parce qu'il renferme tous les renseignements nécessaires aux compositeurs, chefs et exécutants de musique militaire. Ces connaissances indispensables ne se trouvent que dans les grands traités de Berlioz, Kastner et Gevaërt, qu'on est loin de rencontrer partout, soit à cause de l'élévation de leur prix, soit à cause de l'insouciance trop fréquente chez les habitants de la province. L'étendue de tous les instruments à vent y est donnée dans le plus grand détail, avec le tableau des traits qu'il est bon d'éviter tout à fait, ou du moins de ne pas trop prodiguer, lorsqu'on écrit pour certains d'entre eux. Un autre point très essentiel, c'est que la nature du timbre de chaque instrument, surtout de ceux qu'on n'entend pas tous les jours, le plus ou moins de difficultés que présente leur exécution, et l'effet qu'on en peut tirer sont très exactement et clairement expliqués. Peut-être M. Dethou aurait-il pu se dispenser de parler de certains instruments de cuivre qui existent, mais qui ne sont point employés, tels que la clarinette contre-basse, le trombone basse, etc., parce que les jeunes compositeurs qui, en général, ne rêvent qu'effets d'orchestre, pourraient être tentés d'écrire pour des instruments qui, neuf fois sur dix, leur manqueront au jour de l'exécution ; mais cette légère critique n'enlève rien à l'utilité incontestable du traité de M. Dethou.

H. C.

DE L'AVENIR DES THÉORIES MUSICALES, par M. Anatole Loquin. — Un de nos musicologues les plus érudits, M. Anatole Loquin, qui, sous la signature de Paul Lavigne, tient avec autorité le feuilleton musical de la *Gironde*, a prononcé, le 3 avril 1873, à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux, un discours de réception plein d'aperçus ingénieux et d'idées neuves. Nous extrayons de ce discours, qui a pour titre « De l'avenir des théories musicales, » les passages suivants :

Les compositeurs, au lieu de se fatiguer la tête à apprendre de prétendus principes qui ne peuvent que les éloigner du but vers lequel ils tendent, une fois qu'ils ont la mémoire meublée des grands modèles — les vrais, les seuls maîtres, ceux-là ! — et qu'ils connaissent et pratiquent l'art de créer des

mélodies et des accompagnements, de la même manière que les enfants connaissent et pratiquent le langage (par instinct et par pure routine) ; les compositeurs, dis-je, feraient mille fois mieux de s'abandonner tout franchement à leur génie créateur, en prenant leur goût personnel pour guide constant, et leur seule fantaisie pour règle unique. En un mot, et c'est là où je veux en venir, la théorie n'est pas faite pour le praticien, qui ne doit jamais se rendre un compte exact de ce qu'il fait, sous peine de *voir sa libre inspiration se refroidir, et son talent, finalement, l'abandonner.*

De même que l'enfant parle avant d'avoir appris la grammaire et emploie les verbes aux temps les plus difficiles, en créant même couramment des formes nouvelles et inusitées, plus logiques et plus régulières, la plupart du temps, que celles qui ont prévalu ; de même aussi le compositeur ignore quels mécanismes réguliers il met en jeu lorsque, dans ses créations, il fait usage, par pur instinct, de compositions tonales et rhythmiques souvent très compliquées. *Et je mets hardiment en fait que le jour où il arriverait à le savoir, il tomberait dans la recherche et le pédantisme, cesserait d'être libre et perdrait bien vite son imagination et sa spontanéité.*

Après diverses considérations sur l'étude de l'*harmonie* et de la *tonalité*, sur le *rhythme*, sur les origines de la musique religieuse; après le monument traditionnel écrit, M. Loquin parle des traditions orales du chant populaire, aussi caractéristiques, aussi curieuses, aussi importantes dans leur genre que les traditions écrites :

Le vaste recueil, dit-il, de nos chants populaires français est encore une de ces œuvres gigantesques qui ne peut être entreprise qu'en commun, par une association dévouée d'hommes possédant des connaissances spéciales et variées, et se recrutant tous les jours parmi les plus capables et les plus instruits. J'entends une œuvre de science, d'archéologie et d'érudition avant tout, et non une collection d'albums, de livres de fantaisie, de keapsakes de salon, *ornés* de vignettes ridicules et d'accompagnements de piano déplorables. Pour dire même ici toute notre pensée, l'entreprise que nous rêvons serait tout à fait comparable à l'*Histoire littéraire de la France*, commencée au siècle dernier par les Bénédictins et continuée de nos jours, avec une prudente et sage lenteur, par une commission de membres de l'Académie des Inscriptions. Un ministre de l'instruction publique eut, en 1852, l'idée prématurée de faire commencer ce recueil général; mais ceux qui en furent chargés, parmi lesquels il y avait cependant des érudits de premier ordre, succombèrent bientôt sous le poids d'une entreprise qui n'était pas proportionnée à leurs forces. Que l'on publie d'abord les collections des chants spéciaux à telles et telles de nos provinces. Le travail d'ensemble ne pourra

venir qu'après que tous les chercheurs, dans chaque département, auront depuis longtemps dit leur dernier mot.

Déjà l'on commence, de tous côtés, à s'occuper de collectionner nos chants populaires anciens et modernes, citadins et ruraux. MM. de la Villemarqué, de Coussemaker, Frédéric Rivarès, J.-B. Wekerlin, Du Mersan, Gérard de Nerval, Francisque Michel, Leroux de Lincy, J.-D.-J. Sallaberry, Armand Guéraud, Damase Arbaud, Max Buchon, Prosper Tarbé, Jérôme Bujeaud et plusieurs autres ont déjà déblayé de nombreux terrains partiels et publié des travaux de détail importants, jalons bien précieux, et qui seront d'une valeur inestimable pour les érudits qui tenteront en société, quand le moment sera venu, la formation savante et définitive du recueil unique et général. Il est seulement à regretter que la majorité des auteurs que nous venons de citer se soient plus occupés de la poésie que du chant, des *paroles*, comme on dit, que de la musique.

La recherche des origines et des textes primitifs, celle des variantes et des circonstances qui ont présidé à leur formation, constituent une vaste série d'études, d'un haut et puissant intérêt. *Une phrase de chant, en passant de bouche en bouche, et grâce à des lois curieuses à analyser de près, devient forcément tout autre. Telle période mélodique finit par s'oxyder, lorsqu'elle reste longtemps au contact du courant populaire.* Car la masse, elle aussi, entre souvent pour beaucoup dans la composition de ces chants, sans en avoir conscience, en transformant (et *transformer d'instinct*, n'est-ce pas *composer?*) les passages, trop difficiles d'intonation pour elle, en d'autres plus faciles, d'après des lois aussi certaines que celles de la phonétique; lois dont on pourra un jour prévoir l'action à l'avance, bien qu'elles doivent, d'ailleurs, varier sensiblement avec les époques et les localités, les tonalités et les races.

. . . . . .

. . . . . .

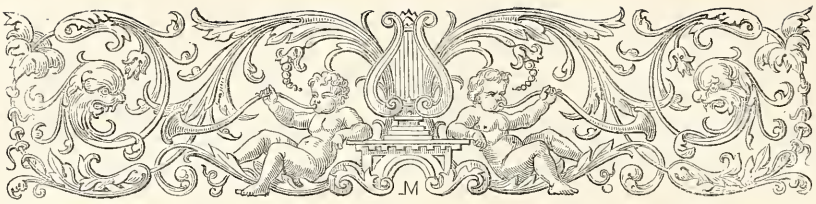
La conclusion de ces considérations, c'est que de telles recherches (qui paraîtront sans doute bien futiles à certains indifférents) exigent, pour être faites sérieusement et complètement, des travailleurs érudits, en très grand nombre, armés et cuirassés à l'avance d'une patience de Bénédictins. *Le recueil de nos mélodies nationales et populaires ne pourra donc exister un jour, que par suite d'efforts nombreux et souvent réitérés.* — On remarquera peut-être que je ne parle ici que de nos *chants populaires français* : c'est à chaque peuple, en effet, de s'occuper des siens en particulier.

M. Loquin résume enfin l'étude rapide qu'il a faite sur tant de sujets différents et conclut en ces termes :

Mieux partagés que nos devanciers, nous commençons à avoir enfin conscience du but vers lequel nous nous dirigeons. Le phare consolateur,

sans doute, paraît encore bien éloigné; n'importe! nous l'apercevons, par intervalles, briller à l'horizon à travers les tourmentes et les rafales de la tempête. Nous n'entrerons pas nous-mêmes dans la terre promise, nous le savons; mais nous aurons du moins préparé, de loin, la voie à ceux qui en prendront un jour possession pleine et entière; nous avons d'ailleurs d'ores et déjà, sur notre route, bien des fruits savoureux à cueillir; et je me sens heureux et fier, pour ma part, de vivre dans ce glorieux dix-neuvième siècle, qui, dans l'ordre physique comme dans l'ordre intellectuel, — et en dépit des efforts en sens contraire de quelques retardataires qu'il faut plaindre, car ils sont de bonne foi, — a renouvelé la face de la Science; et pendant lequel nous voyons, tous les jours, tant de belles, de grandes et de nobles choses s'accomplir.

V. M.



REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Théatre-Ventadour : *Lucrezia Borgia.* — Mesdames Pozzoni et Emiliani. MM. Anastasi, Romani, Soto.

Le Théâtre-Ventadour s'est ouvert par *Lucrezia Borgia,* en attendant l'échéance des représentations françaises, fixée au 1er janvier 1875.

L'intérêt que m'inspire la difficile entreprise de M. Bagier, me commande une imperturbable franchise d'appréciation. Je ne comprends pas qu'une direction nouvelle, qui tient à honneur de réparer les piperies de l'ancienne, ait inauguré par *Lucrezia Borgia* le cours des représentations italiennes. Artistiquement et administrativement, on ne pouvait être plus mal conseillé.

Lucrezia Borgia, œuvre très secondaire de l'œuvre de Donizetti, n'a plus les sympathies de la génération présente. Je ne poursuis pas une enquête *de commodo et incommodo :* je constate purement et simplement un fait qui ne me paraît pas niable. Cette partition dolosive est à la fois condamnée par la critique et par l'abonné, sur lequel elle n'exerce plus aucune attraction. Ceux qui sont morts sont morts, laissons en paix leur cendre.

Pour ramener l'attention du public sur le Théâtre-Italien, il faut frapper un grand coup et se décider à rompre avec le système des reprises.

Il faut, sous peine de sombrer fatalement, fournir au dilettantisme parisien le contingent d'opéras contemporains qui lui revient de droit et que sa curiosité réclame avec insistance.

Il faut que le goût le plus sévère préside au choix des pièces qui constituent le fond du répertoire. Il faut se séparer résolument de toutes celles qui ternissent, par leurs banalités outrées, la gloire séculaire de l'école italienne, et n'en garder absolument que la fleur.

Il faut, enfin, que l'interprétation ne soit jamais outrageante pour la mémoire des maîtres, et surtout, qu'elle ne puisse être exploitée contre la musique italienne par ses nombreux détracteurs.

Je sais pas encore dans quelle voie M. Bagier est décidé à se lancer. Il ne serait pas honnête de préjuger le sort de sa direction, et je ne veux pas lui faire l'application rigoureuse de ces principes qui doivent, à mon point de vue, régir impérieusement l'exploitation du Théâtre-Ventadour, considéré comme scène italienne. Et pourtant, je crois fermement qu'en ouvrant par *Lucrezia Borgia*, il a dû céder, soit à une précipitation regrettable, soit à une fantaisie d'artiste compromettante.

Les cantatrices les plus célèbres, entre autres la Grisi, la Frezzolini, la Penco et la Krauss, se sont senties attirées vers le rôle de Lucrèce Borgia. Les mêmes instincts de femme et d'artiste ont dirigé la volonté de madame Pozzoni, qui s'est présentée aux Parisiens sous ce même masque. Madame Pozzoni a du tempérament et même du talent. Sa voix de soprano est chaude, vibrante, vaillante, et quoi qu'on ait dit, elle est jeune. Seulement, la cantatrice en abuse et la mène à bride abattue. La note est trop souvent remplacée par le cri. A ce moment, l'oreille est l'objet d'une illusion fâcheuse : l'organe a l'air fatigué, usé, vieilli ; il n'est que surmené. Tout me porte à croire que la réflexion, et l'habitude du public français guériront madame Pozzoni des fréquents abus qu'elle fait de ses forces vocales, car elle est excellente musicienne. Ajoutons que sa physionomie est pleine de passion et de mobilité, que son geste est dramatique, et que ses défauts les plus saillants proviennent plutôt de qualités mal pondérées que de facultés mal organisées.

Le ténor Anastasi possède une voix longue, sèche et rébarbative comme une Anglaise sexagénaire; il a néanmoins un mérite : il ne donne pas d'inquiétudes. — M. Romani, basse chantante, a dû rendre à M. Giraudet le rôle d'Alphonse d'Este qu'il n'a chanté qu'une fois. Ce chiffre impair ne me plaît pas moins qu'aux dieux. Soto, que nous avons si souvent applaudi à l'Athénée, se drape avec beaucoup de relief dans le manteau de Gubetta, le vieux complice. Le contralto, mademoiselle Émiliani, s'est fait bisser son *brindisi* du troisième acte. Qui expliquera jamais les caprices du public de la salle Ventadour ?

L'orchestre reste toujours confié à M. Vianesi, dont le bras terrible crée peu de loisirs aux fanatiques du point d'orgue.

ARTHUR HEULHARD.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

IMANCHE dernier, l'Opéra a donné une brillante représentation des *Huguenots*, au bénéfice des Alsaciens-Lorrains. Cette représentation, placée sous le patronage de madame de Mac-Mahon, tirait son principal attrait des débuts à Paris de madame Adelina Patti, dans un rôle du répertoire français. M. Arthur Heulhard dira à nos lecteurs, dans notre prochain numéro, son avis sur cet essai de la célèbre cantatrice qui chantera aussi, prochainement, le rôle de Marguerite de *Faust*.

Madame Patti a débuté dans la carrière lyrique avec le quatrième acte des *Huguenots*, chanté en *français*, à la Nouvelle-Orléans. C'était, raconte l'*Entr'Acte*, dans une représentation au bénéfice du ténor Mathieu, qui avait tiré d'embarras le directeur de l'Opéra orléanais, privé inopinément de sa première chanteuse, en lui faisant engager une toute jeune fille dont l'éducation musicale était à peine faite, et à qui cependant sa rare intelligence et ses moyens vocaux extraordinaires pouvaient tenir lieu d'expérience. Bien en prit à l'*impresario*, car le succès obtenu par la jeune Patti fut immense, et il put terminer brillamment et fructueusement sa campagne. Peu de jours après avoir débuté dans *Lucia*, qu'elle chantait en italien, Adelina joua le quatrième acte des *Huguenots* en français avec l'artiste qui lui avait procuré son premier engagement. Il y a quatorze ans qu'elle osa, pour la première fois, s'attaquer à cette grande page lyrique.

Disons, pour terminer, que cette représentation extraordinaire, à laquelle assistait le Président de la République, a produit, en chiffres ronds, 38,000 fr.

— La maison Henry Lemoine se propose de publier sous peu, par souscription et par livraison, les œuvres complètes sur le chant (théorie et pra-

tique) de M. Stéphen de la Madelaine, un de nos chanteurs et de nos professeurs les plus distingués (mort en 1860).

Cet ouvrage, approuvé par l'Institut de France (section de la musique), approuvé également par le Conservatoire de Paris, ainsi que par tous les Conservatoires de l'Europe, sera publié en six mois, par livraisons, paraissant une fois par semaine. L'ouvrage formera deux beaux volumes, format Lemoine, d'une valeur de 15 francs chacun.

— Le ministère de l'instruction publique a demandé à plusieurs directeurs de théâtres lyriques la liste complète du répertoire moderne.

Voici cette liste, avec la date des représentations :

Le Barbier de Séville, de Rossini, donné en 1816, à Rome.
Otello, de Rossini, donné en 1816, à Rome.
Gazza Ladra, de Rossini, donnée en 1817, à Rome.
Freischütz, de Weber, donné en 1821, à Berlin.
Semiramide, de Rossini, donnée en 1823, à Venise.
Obéron, de Weber, donné en 1826, à Londres.
Moïse, de Rossini, donné en 1827, à Paris, d'abord à Naples.
La Muette de Portici, d'Auber, donnée en 1828, à Paris.
La Straniera, de Bellini, donnée en 1828, à Milan.
Guillaume Tell, de Rossini, donné en 1829, à Paris.
La Vestale, de Pacini, donnée en 1830, à Rome.
Anna Bolena, de Donizetti, donnée en 1831, à Milan.
La Sonnambula, de Bellini, donnée en 1831, à Milan.
Norma, de Bellini, donnée en 1831, à Milan.
Chiara di Rosemberg, de Ricci, donnée en 1831, à Milan.
Robert-le-Diable, de Meyerbeer, donné en 1831, à Paris.
Beatrice di Tenda, de Bellini, donnée en 1832, à Milan.
L'Elisire d'Amore, de Donizetti, donné en 1832, à Naples.
Torquato Tasso, de Donizetti, donné en 1833, à Rome.
Le Nouveau Figaro, de Ricci, donné en 1833, à Milan.
Lucrezia Borgia, de Donizetti, donnée en 1833, à Milan.
Gemma di Vergy, de Donizetti, donnée en 1834, à Milan.
I Puritani, de Bellini, donnée en 1834, à Paris.
Una Aventura di Scaramucia, de Ricci, donnée en 1834, à Paris.
Eran' due Ora sono tre, de Ricci, donné en 1834, à Turin.
La Juive, d'Halévy, donnée en 1835, à Paris.
Marino Faliero, de Donizetti, donnée en 1835, à Paris.
Lucia, de Donizetti, donnée en 1835, à Naples.
Les Huguenots, de Meyerbeer, donnés en 1836, à Paris.

Crispino e la Comare, des frères Ricci, donné en 1837, à Naples.
Belisario, de Donizetti, donné en 1836, à Venise.
Roberto Devereux, de Donizetti, donné en 1837, à Naples.
Il Giuramento, de Mercadante, donné en 1838, à Naples.
Maria di Rudens, de Donizetti, donnée en 1838, à Venise.
I Due Illustre Rivale, de Donizetti, donnés en 1839, à Venise.
Poliuto, de Donizetti, donné en 1840, à Turin.
Il Templario, de Nicolaï, donné en 1840, à Turin.
La Fille du Régiment, de Donizetti, donnée en 1840, à Paris.
La Favorite, de Donizetti, donnée en 1840, à Paris.
Linda di Chamounix, de Donizetti, donnée en 1844, à Vienne.
Nabucco, de Verdi, donné en 1842, à Milan.
Saffo, de Pacini, donnée en 1842, à Milan.
Saül, de Buzzi, donné en 1841, à Vienne.
I Lombardi, de Verdi, donnés en 1843, à Milan.
Don Pasquale, de Donizetti, donné en 1843, à Paris.
Maria di Rohan, de Donizetti, donnée en 1843, à Vienne.
Don Sébastien, de Donizetti, donné en 1843, à Paris.
Ernani, de Verdi, donné en 1844, à Venise.
La Fidanzata Corsa, Pacini, donnée en 1844, à Florence.
I Due Foscari, de Verdi, donnés en 1844, à Rome.
Stradella, de Flotow, donnée en 1844, à Hambourg.
Attila, de Verdi, donné en 1846, à Venise.
Macbeth, de Verdi, donnée en 1847, à Florence.
Giovanna d'Arco, de Verdi, donnée en 1847, à Milan.
Marta, de Flotow, donnée en 1847, à Vienne.
Jone, de Petrella, donné en 1848, à Milan.
Le Prophète, de Meyerbeer, donné en 1849, à Paris.
Don Bucefalo, de Cagnoni, donné en 1848, à Milan.
Tutti in Maschera, de Pedrotti.
Luisa Miller, de Verdi, donnée en 1849, à Naples.
Rigoletto, de Verdi, donné en 1851, à Venise.
Il Trovatore, de Verdi, donné en 1852, à Rome.
La Traviata, de Verdi, donnée en 1853, à Venise.

— M. Humbert, directeur du théâtre des Galeries Saint-Hubert, à Bruxelles, va faire jouer prochainement une opérette de MM. Bocage, Dubreuil et Cœdès, intitulée le *Clair de Lune*.

— Nous trouvons dans le *Figaro* le nom des chanteuses qui ont joué à

l'Opéra le rôle de Valentine, depuis la première représentation des *Huguenots*, jusqu'à nos jours.

Les voici par ordre de date :

29 Février	1836.	— Première représentation, Mademoiselle Falcon;
	1838.	— Madame Stolz;
	1840.	— Madame Nathan Treillet;
16 Août	1842.	— Mademoiselle Méquillet;
13 Janvier	1845.	— Mademoiselle de Beaussire;
10 Août	1846.	— Mademoiselle Rabi;
	1847.	— Mademoiselle Dammeron;
	1849.	— Mademoiselle de la Morlière;
16 Février	1854.	— Mademoiselle Cruvelli;
	1856.	— Mademoiselle Moreau-Sainti;
1er Octobre	1858.	— Madame Barbot;
	1859.	— Madame Laforêt;
16 Janvier	1860.	— Mademoiselle Brunet;
26 Août	1863.	— Madame Tietjens;
	1864.	— Marie Sasse;
31 Juillet	1865.	— Mademoiselle Lichtmay;
	1866.	— Mélanie Reboux;
	1868.	— Madame Hisson;
	1872.	— Ferruci;

Enfin Madame Gueymard qui a toujours chanté le rôle et le chante encore. Il n'y a que la Falcon, Madame Stolz, Madame Nathan Treillet, la Cruvelli et Marie Sasse, qui y aient laissé un grand souvenir.

Un détail curieux que fournit le costumier de l'Opéra.

Le premier costume de Valentine est, selon la tradition, un costume de velours grenat. Deux cantatrices seulement ont fait infraction à la règle : madame Cruvelli, qui avait fourni elle-même son costume, une robe de satin gris avec crevés cerise, et mademoiselle Dammeron, qui avait perdu sa mère quelques jours avant ses débuts dans Valentine et joua le rôle en noir!

— Les examens pour l'admission aux classes du Conservatoire ont commencé par le concours de chant (hommes). Ils continueront dans l'ordre suivant :

16 Chant (femmes).
22 Déclamation dramatique (hommes et femmes).
27 Piano (hommes et femmes).
29 Violoncelle et violon.

ꝏ

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Madame Adelina Patti, après avoir interprété trois fois le rôle de Valentine des *Huguenots,* paraîtra dimanche et mercredi prochains dans celui de Marguerite de *Faust.*

— M. Halanzier vient d'engager une jeune cantatrice, mademoiselle Saville, élève de M. Jules Cohen. Elle débutera prochainement par *le Trouvère*, puis elle chantera dans *les Huguenots.* Mademoiselle Saville a déjà appartenu à l'Opéra, mais en qualité d'élève danseuse.

— Le jeune ténor Vergnet continuera ses débuts par le rôle d'Ottavio de *Don Juan.* On prête au directeur de l'Opéra l'intention de reprendre *le Comte Ory* pour M. Vergnet.

— Le premier ballet que montera le nouvel Opéra sera pour le sujet de M. Jules Barbier, de M. Mérante pour la partie chorégraphique. M. Léo Delibes est chargé de la musique de ce ballet, qui a pour titre : *Sylvia, ou la Nymphe de Diane.*

Théâtre-Ventadour (Italiens). — Le nouveau directeur, M. Bagier, a choisi, pour inaugurer son théâtre, *Lucrezia Borgia*, dont nos lecteurs trouveront dans ce numéro un compte-rendu spécial. Samedi prochain, on donnera, avec madame Pozzoni, *la Traviata*, pour les débuts de M. Verati, ténor, et de M. Rinaldi, baryton.

Jeudi, 22 octobre, première représentation de *un Ballo in maschera*, chanté par madame Pozzoni; M. Anastasi, ténor, et Fagotti, baryton; mademoiselle Ormeni, contralto, et mademoiselle Sarni.

Puis viendront les débuts de mademoiselle Sebel dans *Crispino e la Comare* et *Marta.*

Enfin, *Il Trovatore*, avec mademoiselle Lamare, élève de notre Conservatoire, et *Otello* pour madame Pozzoni, MM. Verati, Fernando, Giraudet, et Ribaldi.

Opéra-Comique. — M. Du Locle va mettre à l'étude *les Amoureux de Catherine*, poëme de M. Jules Barbier, musique de M. Henri Maréchal, prix de Rome de 1870.

— Nous avons donné, dans notre numéro du 15 septembre, la distribution

de *Mireille*, dont la première représentation est prochaine. Mademoiselle Lina Bell, qui avait été chargée du rôle de Taven, sera remplacée par madame Galli-Marié, et mademoiselle Chevalier chantera le rôle de Vincenette.

Châtelet (Opéra populaire). — Les répétitions générales de l'opéra de M. Membrée, *les Parias*, marchent activement : la représentation d'ouverture aura lieu vraisemblablement le 25 de ce mois.

MM. Dufau, directeur de l'Opéra populaire, et Fischer, directeur de l'Ambigu, viennent, dit-on, de signer un traité d'après lequel il y aurait fusion entre les deux théâtres.

Palais-Royal. — Le théâtre du Palais-Royal va reprendre prochainement *Danaé et sa bonne*, opérette en un acte, paroles de Lefebvre et musique de Sylvain Mangeant, chef d'orchestre du théâtre de Moscou.

Concerts de l'Association artistique. — La direction du théâtre du Châtelet (Opéra populaire) a renoncé à exploiter elle-même les Concerts du dimanche. M. E. Colonne, qui a formé une association de musiciens, a loué la salle. Il donnera un Concert instrumental tous les dimanches et un Concert avec chœurs, par chaque série de huit Concerts.

L'Association dont M. Colonne est le président, est placée sous le patronage de membres honoraires dont la cotisation annuelle est fixée à un minimum de 25 francs. Les membres honoraires ont le droit d'assister à la répétition générale de chaque Concert. Quoique la souscription ne doive être ouverte officiellement que le 15 octobre, on compte déjà parmi les adhérents :

Madame Pauline Viardot;
Vicomtesse de Grandval;
Madame Galli-Marié;
Madame R. Laborde;
Madame Gérard;
Madame veuve Schœffer
M. et madame Schœffer,
Madame Oulmon;
Madame Salvador;
Madame C. Saint-Saëns;
M. G. Mathias;
MM. Durand et Schœneverk.

Concerts populaires. — Nous avons annoncé, dans notre dernier numéro, l'ouverture des Concerts populaires sous la direction de M. Pasdeloup. Voici le programme du premier Concert qui aura lieu le dimanche 18 octobre :

Symphonie héroïque..... BEETHOVEN.

Allegro — Marche funèbre — Scherzo — Finale.

Prélude..... VERDI.

Suite hongroise..... J. MASSENET.

N° 1. — Entrée en forme de danse.
N° 2. — Intermède
N° 3. — Adieux de la Fiancée.
N° 4. — Cortége, Bénédiction nuptiale et sortie de l'Église.

Pièces (1720), première audition, de..... S. BACH.

Le Songe d'une Nuit d'Été..... MENDELSSOHN.

Allegro appassionato — Scherzo — Nocturne — Marche.

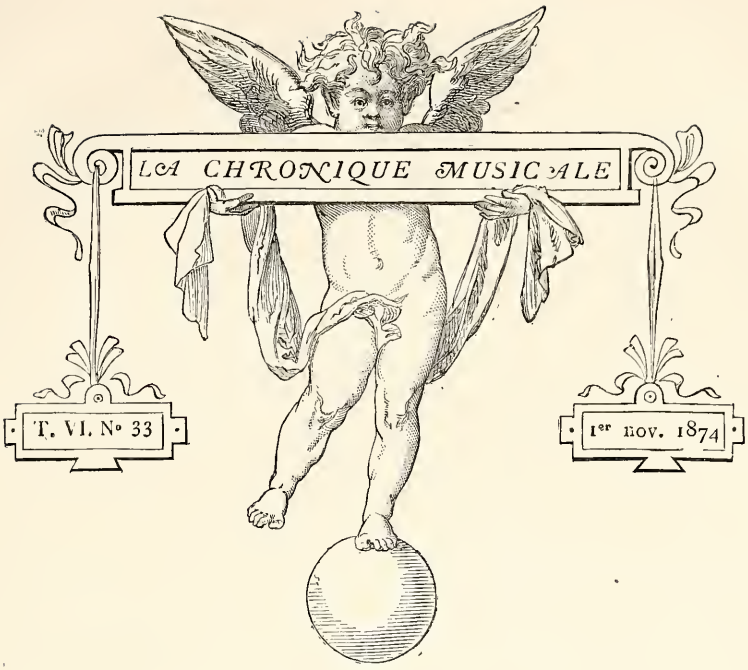
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



LE PRINCIPE FÉMININ AU THÉATRE

PARADOXE

Il est une remarque facile à contrôler, et que chacun a pu, de façon ou d'autre, faire à son tour : c'est que dans la poétique moderne du théâtre, le personnage féminin, sauf de très rares exceptions, accapare et dirige toute l'action ; en d'autres termes, que toute œuvre dramatique repose sur l'étude et les analyses multiples d'une passion unique : l'amour, le principe féminin.

Il en est de même, d'ailleurs, dans la plupart des productions appartenant aux autres arts, et les tendances de la peinture, de la sculpture et de la littérature actuelles, consacrent de plus en plus cette prédominance aux dépens des sujets d'un autre ordre.

Or, il n'est pas nécessaire d'être très versé dans l'étude de l'antiquité, pour être frappé chez elle d'une observation absolument contraire, et reconnaître promptement, dans le théâtre des anciens, la prédominance, aux dépens du principe féminin, des sujets héroïques ou religieux.

Ces remarques, rapprochées du rôle que joue la femme dans la civilisation païenne et de la place qu'elle occupe au foyer chrétien, seront le prétexte des lignes suivantes ; leur excuse est dans le sentiment si absolu de curiosité inassouvie que chacun porte en soi, au sujet de cet éternel champ d'études et de batailles qui résume notre histoire et qui a nom : le cœur humain.

I

Commençons par établir quelques principes. Et tout d'abord, il me paraît que le paganisme, religion sensuelle et charmante, avait divinisé la femme aux dépens de l'homme. Dans l'Olympe des Grecs, la femme plane aux yeux ravis du poète dans un milieu idéal qui appartient à la divinité, mais la divinité ornée, pour ainsi dire, des faiblesses mortelles. Ce n'est pas sous un seul personnage que la femme est adorée, mais bien en un groupe harmonieux qui embrasse tous les âges, tous les labeurs de son existence. Vierge et jeune fille avec Diane et Minerve, la voici femme et épouse avec Vénus et Junon, mère avec Cérès, sœur et amie sous les traits de Vesta.

Par une contradiction bizarre, une opinion accréditée, sinon exacte, nous représente comme absolument sacrifié le rôle de la femme dans la société grecque.

Que les anciens n'aient pas assigné à la femme la place que nous lui avons faite dans notre cœur et à notre foyer, c'est certain, et c'est affaire au tour particulier de leur génie et de leur temps. Mais qu'ils lui eussent réservé dans la vie ordinaire un rôle bas et effacé, après l'avoir ainsi exaltée sous des espèces divines, c'est ce que je ne saurais croire. L'hétaïre était la compagne brillante des hommes les plus éminents ; j'en appelle à Périclès, Alcibiade, Socrate lui-même. Quant à la matrone, quels respects ne l'entouraient pas ?

Desine matronas sectarier !
(Cesse de poursuivre les matrones !)

s'écrie Horace. Du reste, toute sa deuxième satire est le tableau le plus instructif et le plus complet que nous possédions peut-être sur le point obscur et si important des mœurs antiques ; il me plaît de croire que

dans la vie de chaque jour, le païen comptait largement avec la femme. Athènes était sous son patronage. Et toutes ces poètes, ces guerrières, dont les noms nous sont parvenus, depuis la fille de Thucydide, qui achevait les œuvres de son père, jusqu'à l'athénienne Agnodice, qui pratiquait la médecine sous le costume masculin, ni plus ni moins que nos jeunes doctoresses américaines, faut-il les considérer comme des exceptions dues au hasard ? Encore une fois, je ne saurais le croire.

Mais le sujet de cette étude n'est pas là. Je me borne à constater la prédominance du principe féminin dans l'Olympe. Le paganisme était, en quelque sorte, une religion femelle, et dans les mille fictions d'un polythéisme riant, l'idée de la grâce, du beau, de l'esprit, de la valeur, s'incarnait généralement sous les traits de la femme.

L'héroïsme et la virilité prenaient leur revanche dans l'art. La poésie épique n'admet le principe féminin qu'à l'état d'incident, et bien que, en somme, l'œuvre d'Homère roule sur les aventures d'Hélène, il faut bien reconnaître que l'*Iliade* et l'*Odyssée* offrent, avant tout, l'exaltation des grands sentiments humains et des passions viriles.

Au théâtre, même observation. La tragédie est sévère ; certaines influèrent longtemps sur le gouvernement. Le personnage de la femme s'y affirme peu, s'y montre généralement en proie à des passions peu féminines. Les tendances sentimentales d'Euripide n'infirment en rien cette remarque.

Les Romains sont, en tout, les plagiaires des Grecs. Seulement, la délicate civilisation athénienne dégénère et perd sa finesse en passant par la pratique et rude intelligence des fils de la Louve. Les Romains étaient quelque chose comme les Américains de ce temps-là, moins toutefois les généreuses tendances des hommes de *l'Union*, que l'on a vu plus d'une fois maintenir l'intégrité de leurs programmes humanitaires aux dépens de leurs plus graves intérêts.

J'établis donc, par ces quelques traits, le premier point de la question : l'exaltation chez les anciens du principe féminin jusqu'à la divinisation, sa prédominance dans l'Olympe jusqu'à féminiser le paganisme, son infériorité relative dans la vie ordinaire et dans les choses de l'art.

Nous allons voir par la suite des temps la contre-partie de cet état de choses.

II

La pensée chrétienne est née parmi le peuple élu. Fécondée par les persécutions, elle bouleverse le vieux monde et revendique les droits du

faible et de l'opprimé. Les idées sociales se transforment et s'épurent, le sentiment de l'infini embrase les âmes, la fraternité marque l'aurore des temps nouveaux. Dans un ciel austère plane le Christ entouré des martyrs et des patriarches : la religion mâle est née.

La femme prend place aux côtés de l'homme et devient son égale. Sous le mysticisme charmant de la Vierge mère, elle impose le respect et inaugure la chasteté. Ce fut une surprenante et profonde transformation et, en nul autre point peut-être, la pensée chrétienne opposée à l'idée païenne ne brille de lueurs plus personnelles.

Il n'est pas à dire par cela que les premières sociétés chrétiennes aient immédiatement réalisé l'idéal du divin maître, et même durant les heures obscures du moyen âge, le sort de la femme, vouée à toutes les ignorances, formait un triste contraste avec le rôle brillant de l'Athénienne, par exemple. Il était réservé aux temps modernes de donner son développement prévu à la pensée de réhabilitation enfantée par la morale évangélique.

Mais les doctrines, quelles qu'elles soient, ne sauraient cependant anéantir l'éternelle nature humaine. La femme, compagne de l'homme, sanctifiée par le respect, fit naître un sentiment nouveau, ou plutôt donna une nouvelle forme généreuse et élevée au sentiment attractif, à l'amour; et de ce nouveau sentiment, à l'excès duquel la chevalerie devait donner son nom, sortit peut-être toute l'esthétique moderne. Du moment que la possession de la femme est devenue un but de *conquête morale*, cette préoccupation, basée d'une part sur la nature humaine, et de l'autre sur la transformation des sentiments par le christianisme, devient l'idée prédominante. Elle enfante la galanterie, sentiment inconnu aux anciens, et, sous ce pavillon, le principe féminin s'installe en souverain dans les arts, et, en particulier, au théâtre, qui fait plus spécialement l'objet de cette étude.

Dès lors, la pièce d'intrigue apparaît. Des origines mystiques du drame se dégage un drame plus humain ; il est bien encore gâté par le mélange des idées héroïques et l'intervention des personnages surnaturels, mais cependant la personnalité féminine le domine, le vivifie et arrive peu à peu à en accaparer l'intérêt.

La scission avec le théâtre antique est radicale. Elle a frappé tout le monde, mais on lui a attribué différentes causes. Fontenelle, dans ses réflexions sur la poétique, s'exprime ainsi :

« Les anciens n'ont presque pas mis d'amour dans leurs drames; et « quelques-uns les louent de n'avoir pas avili leur théâtre par de si petits « sentiments. Pour moi, je pense qu'il n'ont pas connu ce que l'amour

« leur pouvait produire, et qu'ils ne possédaient pas la science du cœur. »

Ce langage est bien celui d'une époque où on lisait peut-être encore *Cyrus* et *l'Astrée*. En réalité, Fontenelle exprime mal une appréciation juste dans le fond. Les Grecs aimaient autrement que nous, voilà tout. Le désir chez eux n'avait pas à lutter avec les obstacles moraux que l'idée chrétienne lui a donnés pour barrière; il n'avait pas à compter avec la dignité de la femme et le sentiment de son égalité avec l'homme consacré par l'Évangile. Et si vous voulez, à ce sujet, le dernier mot du sans-façon antique, lisez-le tel qu'Horace le met dans la bouche du divin Platon, dans la deuxième satire déjà citée.

La comédie d'intrigue n'avait que faire là où l'intrigue n'existait pas, où l'amour, triomphant dans la vie de chaque jour, rayonnait sous toutes les formes dans l'Olympe; où Sapho tenait école de plaisirs et de poésie, où Phryné plaidait sa cause elle-même, où Socrate s'intitulait glorieusement le *sage conseiller en amour*, où chaque année, dans les principales villes de la Grèce, s'ouvraient des concours de beauté, mais où aussi, il faut bien en convenir, Platon lui-même professait que la femme n'est pas l'égale de l'homme.

Le principe féminin, chassé de ses autels par une foi nouvelle, basée sur le sacrifice et l'austérité, s'installa donc victorieusement dans la fiction et principalement au théâtre. A partir de Racine, l'intrigue amoureuse est le vrai fond de toute œuvre dramatique, et la sévère tragédie elle-même ne peut échapper à cette loi. Le même Fontenelle, déjà cité, en cherche la raison :

« Aucune autre passion ne peut avoir autant d'agrément sur la scène.
« La disposition des spectateurs y contribue. N'y a-t-il pas plus
« d'amour au monde que d'ambition ou de vengeance ? Tout ce qui est
« régulier et sage aurait je ne sais quoi de froid sur le théâtre et pour-
« rait même donner prise au ridicule. »

« Bien en prit au grand Corneille, s'écrie à son tour Voltaire, dans sa
« préface de *Zaïre*, de ne s'être point borné, dans son *Polyeucte*, à faire
« casser les statues de Jupiter par les néophytes... Tous ceux qui vont
« au spectacle, ajoute-t-il, m'ont assuré que si Zaïre n'avait été que
« convertie, elle n'aurait pas intéressé. Mais elle est amoureuse de la
« meilleure foi du monde : voilà ce qui a fait sa fortune. Telle est
« la corruption du genre humain ! » conclut-il en souriant.

Au sujet de *Polyeucte*, il a rendu cette idée en quelques vers assez jolis pour mériter qu'on les rappelle.

De Polyeucte la belle âme
Aurait faiblement attendri.
Et les vers chrétiens qu'il déclame
Seraient tombés dans le décri,
N'eût été l'amour de sa femme
Pour le païen, son favori,
Qui méritait bien mieux sa flamme
Que son bon dévot de mari

Dans la dissertation qui précède sa tragédie de *Sémiramis*, Voltaire dit encore :

« D'environ quatre cents tragédies qu'on a données au théâtre depuis « qu'il est en possession de quelque gloire en France, il n'y en a pas « dix ou douze qui ne soient fondées sur une intrigue d'amour. C'est « presque toujours la même pièce, le même nœud formé par une jalousie « et une rupture, et dénoué par un mariage... C'est une coquetterie « perpétuelle... Les femmes, dit-il ailleurs, qui parent nos spectacles ne « veulent souffrir qu'on leur parle d'autre chose que d'amour. »

Qu'aurait donc pu dire Voltaire s'il eût vécu de notre temps, s'il eût pu voir ces œuvres sans nombre, qui, sous une forme terrible ou légère, ne sont que la paraphrase perpétuelle d'un sentiment unique, l'étude sous toutes les formes du principe féminin, dans ses grandeurs comme dans ses faiblesses, dans ses charmes comme dans ses amertumes.

Le roman a profité de cette tendance en la renforçant encore. La peinture et la sculpture ont suivi la même voie. Et c'est de la sorte que la femme, chassée du ciel, a retrouvé ses autels dans l'art.

Mais c'est au théâtre, surtout, que le principe féminin s'affirme et règne d'une manière exclusive ; la raison en est probablement que, à la scène, la réalité des personnages donne une vie particulière, un étrange relief aux fictions de l'intrigue.

III

Me voici arrivé à la conclusion des quelques observations qui précèdent; ces observations appartiennent à la fantaisie, mais leur sujet est le plus vivant qui soit.

La conclusion en est assez embarrassante.

Et d'abord je sens qu'elle doit être dédiée aux dames, ce qui ne rend pas la tâche plus facile, car je ne voudrais leur dire que des choses agréables, ne fût-ce que pour me faire pardonner les abstractions de quintessence auxquelles je viens de me livrer.

Essayons donc :

Il est incontestable, Mesdames, que la Grèce vous a élevé des autels. Non-seulement elle consacra votre culte et divinisa votre être, mais encore, pour vous rendre plus faciles les devoirs de la vie et le charme dont vous êtes tenues de les rehausser, elle mit sous vos yeux l'exemple de toutes les phases de votre existence dans le groupe admirable des six grandes déesses. « La carrière de la femme n'est-elle pas complète, dit un « écrivain américain dont le nom m'échappe, quand nous l'avons vue « tour à tour jeune fille innocente, vierge nubile, amante, épouse, mère « et maîtresse du foyer domestique? Ces situations différentes sont repro- « duites par les six déesses grecques *Artémis* (Diane), *Athana* (Minerve), « *Aphrodite* (Vénus), *Herà* (Junon), *Déméter* (Cérès) et *Hestia* « (Vesta). »

Ainsi la religion des Grecs était bien vôtre; c'était la religion féminine. Mais pourquoi borner votre règne à la Grèce? C'est l'antiquité tout entière qui adresse au principe féminin l'élan passionné de ses adorations sous les noms différents de *Rhéa* en Phrygie, *Artarté* en Syrie, *Mylitta* en Chaldée, *Isis* en Egypte.

Ce fut la période éclatante de votre domination, domination qu'Homère caractérise d'une si adorable façon quand il dit d'*Até*, déesse et femme : « Ses pieds sont délicats, car elle ne les pose jamais à terre; « mais elle marche sur la tête des hommes. »

Oui, les hommes courbaient la tête sous vos pas, qu'ils eussent nom Achille ou Enée, Périclès ou Alcibiade, Socrate ou Solon.

J'ajouterai, pour l'excuse de notre moderne galanterie, qu'à ces époques lointaines et aimables, vos moyens de séduction étaient irrésistibles, et je vous renvoie pour la description de la fameuse ceinture de Vénus au XIVe chant de l'*Iliade*.

Mais un jour, sous les palmiers de la Judée, naquit une pensée austère et une religion mâle, et dès ce jour, Mesdames, vous descendîtes du ciel pour n'y remonter que vierges des faiblesses humaines comme Marie, ou purifiées comme Madeleine.

Exilées sur terre, l'art vous a offert un refuge et des autels nouveaux. C'est là que, sous des espèces plus modestes et moins triomphantes, votre culte (auquel notre humaine nature ne saurait ni ne voudrait se soustraire) et l'idée toute païenne du principe féminin se sont réincarnés. En vain la morale chrétienne vous a entourées de respect; elle vous a communiqué du même coup la saveur du fruit défendu. La chasteté des longs voiles, succédant aux nudités triomphantes des autels païens, n'a fait que transformer, sans les atténuer, vos pouvoirs dominateurs; rede-

venues mortelles, vous avez conservé le secret des divines fascinations; en un mot, exilées de l'Olympe, vous n'avez pas perdu un fidèle.

C'est alors que l'art vous a ouvert des temples; la poésie vous a prêté les ailes de ses strophes; la musique, que le docteur Eryximaque appelait la science de l'amour, relative au rhythme et à l'harmonie, ses accents surhumains; la peinture, son arc-en-ciel; le marbre, ses contours; le théâtre, enfin, une vie presque réelle.

De telle sorte que nous en sommes arrivés à pouvoir à peu près établir cette formule : l'art, c'est la femme; et la femme, c'est l'art.

Mais à ce compte, si nos conclusions sont rigoureuses, l'art ne serait que le paganisme restauré, et vous-mêmes, Mesdames, les dernières idoles de cette foi riante.

Voilà mon paradoxe; paradoxe, bien entendu, tel que le définissait Alphonse Karr dans ses *Guêpes*.

Ainsi donc, sous le règne de la religion mâle, vous avez confisqué à votre profit les épaves de la religion femelle naufragée; vous appartenez à la tribu des *Dieux en exil*, d'Henri Heine, errants par nos siècles ingrats. Et cependant, jamais foule plus idolâtre n'a peuplé en plus grand nombre les temples que l'art a consacrés au principe féminin.

Et voilà peut-être pourquoi certain prélat métropolitain imaginant, en un jour de colère, l'impôt inique qui porte le nom de *Droit des pauvres*, appelait le théâtre la *Maison du Diable!...*

Maison du Diable, vos temples!... Cette insinuation perfide ouvrirait ici une formidable parenthèse que je me hâte de fermer. J'aime mieux assurer que ce prélat n'était qu'un malappris, à qui quelque joli diablotin avait fait un beau jour de la peine, ce dont tous ceux qui souffrent encore de sa belle imagination ne sauraient que vous avoir la plus vive reconnaissance.

P. LACOME.

ANDRÉ PHILIDOR[1]

C'était à l'époque où l'on venait de reprendre *Orphée* au Théâtre-Lyrique. En parlant de cette reprise dans son feuilleton du *Journal des Débats*, Berlioz écrivit ceci :

A propos d'*Orphée*, je signalerai ici un des plagiats les plus audacieux dont il y ait d'exemple dans l'histoire de la musique, et que je découvris, il y a quelques années, en parcourant une partition de Philidor. Ce savant musicien, on le sait, avait eu entre les mains des épreuves de la partition italienne d'*Orfeo*, qui se publiait à Paris en l'absence de l'auteur. Il jugea à propos de s'emparer de la mélodie : *Objet de mon amour*, et de l'adapter tant bien que mal aux paroles d'un morceau de son opéra *le Sorcier*, qu'il écrivait alors. Il en changea seulement les mesures 1, 5, 6, 7 et 8, et transforma la première période de Gluck, composée de trois fois trois mesures, en une autre formée de deux fois quatre mesures, parce que la coupe des vers l'y obligeait. Mais à partir de ces paroles :

Dans son cœur on ne sent eclore
Que le seul désir de se voir,

Philidor a copié la mélodie de Gluck, sa basse, son harmonie, et même les échos de hautbois de son petit orchestre placé dans la coulisse, en transportant le tout en *la*. Je n'avais point entendu parler alors de ce vol impudent et qui paraîtra manifeste à quiconque voudra jeter les yeux sur la romance de Bastien : *Nous étions dans cet âge...*, à la page 33 de la partition du *Sorcier*.

J'apprends que M. de Sévelinges l'avait déjà signalé dans une notice publiée par lui sur Philidor dans la *Biographie universelle* de Michaud, et que M. Fétis a voulu en défendre le musicien français. La première représen-

(1) Voir les numéros des 15 juin, 15 juillet, 1er septembre et 1er octobre.

tation d'*Orfeo* étant censée avoir eu lieu à Vienne dans le courant de 1764, et celle du *Sorcier* ayant eu lieu en effet à Paris le 2 janvier de la même année, il lui paraît impossible que Philidor ait eu connaissance de l'ouvrage de Gluck. Mais M. Farrenc a prouvé dernièrement par des documents authentiques que l'*Orfeo* fut joué pour la première fois à Vienne en 1762, que Favart fut chargé d'en publier la partition à Paris pendant l'année 1763, et que Philidor *s'offrit,* dans ce même temps, pour corriger les épreuves et *inspecter la gravure de l'ouvrage.*

Or, il me semble très vraisemblable que l'officieux correcteur d'épreuves, après avoir pillé la romance de Gluck, aura lui-même changé sur le titre de la partition d'*Orfeo* la date de 1762 en celle de 1764, afin de rendre plausible l'argument que cette fausse date a suggéré à M. Fétis : « Philidor ne peut avoir volé Gluck, puisque *le Sorcier* a été joué avant *Orfeo.* » Le vol est de la dernière évidence. Avec un peu plus d'audace, Philidor eût pu faire passer Gluck pour le voleur (1).

En ce qui concerne la gravure en France de la partition de Gluck, voici comment les choses se passèrent. Le comte Durazzo, protecteur du grand artiste et directeur du théâtre de la cour à Vienne, avait écrit à Favart pour lui demander s'il ne serait pas possible de publier à Paris la partition d'*Orfeo,* et lui en avait envoyé une copie à cet effet. Favart communiqua le manuscrit à Mondonville, qui lui répondit que l'ouvrage était une merveille, puis il s'adressa à Duni, son collaborateur, avec lequel il avait donné plusieurs pièces à la Comédie-Italienne, en le priant de se charger de la correction des épreuves. Duni s'en effraya un peu, en voyant à quel point la copie était chargée de fautes, et voici en quels termes Favart faisait savoir au comte Durazzo que Philidor avait consenti à prendre ce soin :

Duni m'avait fait un monstre de la partition d'*Orphée et Eurydice;* il disait qu'il ne voudrait pas se charger de corriger les fautes du copiste quand on lui donnerait 500 liv. J'ai fait voir cette partition à Philidor, qui n'est pas à beaucoup près si difficile ; il offre de corriger les fausses notes gratis, et d'avoir lui-même inspection sur la gravure de l'ouvrage ; il ne demande à Votre Excellence qu'un seul exemplaire. Il a examiné l'opéra avec attention ; il trouve que les fautes du copiste se réduisent à un petit nombre; il a été enchanté de la beauté de l'ouvrage ; en plusieurs endroits, il a versé des larmes de plaisir. Il a toujours eu la plus grande estime pour les talents du chevalier Gluck; mais son estime se porte jusqu'à la vénération, depuis qu'il connaît l'*Orphée.* Ainsi, nous pouvons faire graver tout de suite, sans être obligés d'attendre l'arrivée de M. Gluck (2)...

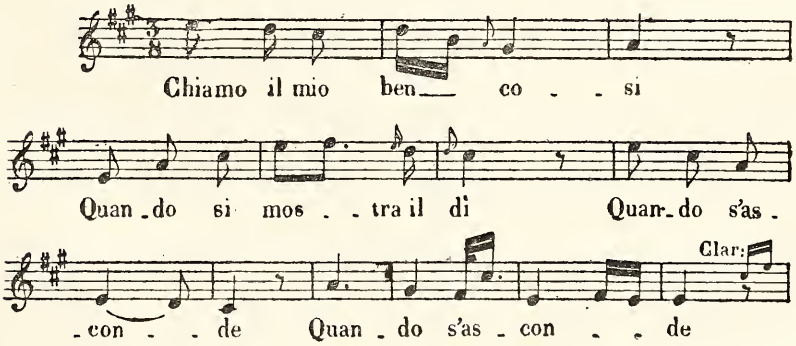
(1) Cet article a été reproduit dans le volume intitulé : *A travers Chants,* p. 125, 126, 127.

(2) Favart. *Mémoires et Correspondance littéraire.* (Lettre de Favart au comte Durazzo, 19 avril 1763. T. II, p. 102.)

Donc, d'une part, Gluck était attendu à Paris (Philidor ne l'ignorait évidemment pas), et il y vint en effet peu de temps après, pour en repartir, il est vrai, assez rapidement; de l'autre, la partition de l'*Orfeo*, une fois gravée, serait mise en vente et livrée au public. Et c'est dans de telles conditions qu'un artiste de la valeur et du renom de Philidor aurait couru le risque de se faire passer pour pillard et plagiaire; et il aurait bénévolement couru ce risque pour une mélodie d'une trentaine de mesures, et c'est là tout ce qu'il aurait trouvé à *voler* dans l'œuvre de Gluck; et c'est pour ce mince profit qu'il aurait compromis de gaieté de cœur son honneur artistique et sa brillante réputation! A qui le fera-t-on croire, et quel enfantillage est-ce là? Encore faut-il dire que son prétendu vol ne porte absolument que sur le second fragment du morceau. En effet, Berlioz avoue ingénument lui-même que Philidor prit la peine de changer « les mesures 1, 5, 6, 7 et 8, » et de transformer « la première période de Gluck, composée de trois fois trois mesures (et d'une série de quatre mesures), en une autre formée de deux fois quatre mesures. » De fait — et on le comprend — cette première période, composée de huit mesures chez l'un, de treize chez l'autre, est absolument différente chez les deux auteurs. Ce n'est donc réellement qu'à partir des mots indiqués par Berlioz : *Dans son cœur on ne sent éclore...*, que la ressemblance se produit chez Philidor avec le dessin mélodique que Gluck a placé sur ces paroles : *L'idolo del mio cor*, ressemblance frappante, il est vrai, et qui saute aux yeux, ou, si l'on peut dire, à l'oreille.

Au reste, je vais faire, à ce sujet, ce qu'on eût dû faire depuis longtemps pour rendre la comparaison facile, je vais transcrire ici les deux morceaux; et, pour la faciliter plus encore, je les transcrirai dans le même ton, quoique celui de Gluck soit écrit en *fa*, et celui de Philidor en *la*. Les voici donc l'un et l'autre :

AIR D'ORFEO



Ma oh va no mio do - lor!

L'i - do - lo del — mio cor — Non mi ris -

W. et Clar:

- pon - de Non mi ris - pon - - de

Non mi ris - pon - - - de

ROMANCE DU SORCIER

Nous — é - - tions — dans cet â - ge en -

- co - re Où cha-cun i - gno - re L'a-mour et l'es -

- poir Dans son cœur on ne sent é - clo - re

Que le seul dé - sir — de se voir — Que — le

seul dé - sir — Que le — seul — dé -

- sir — de — se voir.

On voit que ce n'est, comme je l'ai dit, qu'à compter de la seconde partie du morceau que la ressemblance se produit. Elle est incontestable, assurément. Mais est-ce là un plagiat, est-ce là un vol, comme le dit si

crûment Berlioz? Et si celui-ci avait cherché à connaître Philidor autrement que par la romance du *Sorcier*, s'il l'avait étudié attentivement, s'il s'était mis à même de constater ses immenses qualités, son inspiration mâle et féconde, l'abondance de son imagination, n'aurait-il pas hésité à l'accuser aussi durement, et n'aurait-il pas cherché à expliquer un fait qui me semble, pour ma part, parfaitement explicable? Voilà un homme qui a écrit vingt-cinq partitions, cinquante actes d'opéra, on ne trouve à articuler contre lui qu'un fait de ce genre, et aussitôt on le traîne aux gémonies! Il faut n'avoir jamais tiré de son cerveau une idée musicale, pour ne pas savoir comment le souvenir agit parfois, à son insu, sur l'imagination du compositeur, aussi bien que, par un effet contraire, il croit parfois imiter lorsqu'il invente réellement. Dans la circonstance présente, Philidor ne peut-il point, après avoir trouvé le commencement de sa cantilène, qui n'a aucun rapport avec celle de Gluck, s'être attaché à ce second motif sans se rappeler qu'il l'avait lu dans la partition de ce dernier? A quel musicien cela n'est-il pas arrivé au moins une fois? J'en appelle à tous ceux qui ont produit peu ou prou. Pour moi, je me garderai bien — l'évidence est là — de chercher à nier le fait imputé à Philidor; mais, après avoir mis les pièces sous les yeux du lecteur, je l'explique par les raisons que je viens de donner, et je ne saurais faire un crime à un grand musicien de s'être, une fois dans sa vie, et inconsciemment, souvenu d'une façon trop fidèle. S'il fallait être sévère ainsi à tous les compositeurs, il n'en est pas un seul, je l'atteste, qui pût paraître impeccable (1).

(1) Au moment où je corrige les épreuves de cet article, je prends connaissance d'un article publié par un de mes meilleurs confrères, M. Adolphe Jullien, dans *le Correspondant* du 10 septembre 1872. Dans cet article, intitulé *Favart et Gluck*, M. Jullien a été amené à parler précisément de Philidor, de son prétendu vol, de l'article injurieux de Berlioz, et, comme conséquence, des ressemblances qui se produisent si souvent en musique. Voici ce qu'il dit à ce sujet :

« Examinons froidement cette grave accusation. Comment la prouver? Par la collation des textes. Mais cela même suffit-il, et démontrera-t-on par là que ce n'est pas rencontre fortuite ou réminiscence involontaire? Castil-Blaze a dressé, dans un de ses recueils de musique, une longue liste des réminiscences, imitations ou calques, qu'il a découverts dans ses nombreuses lectures. Les plus célèbres compositeurs y passent, Rossini, Halévy, Meyerbeer. Certains exemples semblent mis là à plaisir tant la ressemblance est vague; d'autres, au contraire, sont assez précis pour qu'on puisse accuser les auteurs de plagiat, tout comme Philidor. Castil-Blaze ne formule pas cette accusation, et il a raison. On rencontre parfois tel passage absolument pareil chez deux auteurs fort étrangers l'un pour l'autre. Nous-même, en lisant dernièrement la partition de *Jesserida*, de Spohr, n'avons-nous pas rencontré deux mesures que M. Offenbach a textuellement reproduites dans le motif de sa *Chanson de Fortunio?* Est-ce à dire qu'il les a volées? Et pourtant cela se pourrait facilement soutenir : en effet, si l'ouvrage de Spohr est inconnu en France, il se joue souvent en Allemagne,

Ce qui est certain, c'est que le succès du *Sorcier* fut grand et prolongé, qu'il persista même après la venue de Gluck en France, même après la représentation d'*Orphée*, et que si quelques personnes s'aperçurent du fait mis plus tard en lumière par Sévelinges, l'œuvre de Philidor n'en souffrit aucunement. *Le Sorcier* n'en continua pas moins de rester au répertoire, et le public ne persista pas moins à l'applaudir. Nous voyons, en effet, par l'Almanach des Spectacles, qu'on ne cessait de jouer cet ouvrage, et qu'il servait fréquemment aux débuts des artistes qui se présentaient à la Comédie-Italienne (1). On en fit même, il y a quelques années (le 9 février 1867), une reprise au gentil petit théâtre des Fantaisies-Parisiennes ; il avait été réduit en un acte, et un musicien instruit et aimable, M. Ferdinand Poise, s'était chargé de faire à la musique les remaniements nécessaires. Ainsi retouché, et quoique âgé d'un siècle, *le Sorcier* fut encore très favorablement accueilli (2).

C'est après *le Sorcier* que vient prendre place le premier grand ouvrage de Philidor, *Tom Jones*, représenté le 27 février 1765. *Tom Jones* était en trois actes, et le sujet de la pièce avait permis au musicien de livrer carrière à sa verve dramatique. Malheureusement, le livret, qui était tiré du roman célèbre et touchant de Fielding, était encore du sieur Poinsinet, et celui-ci faillit entraîner son collaborateur dans une chute honteuse. Le fait est que la pièce fut sifflée à outrance à la première

et M. Offenbach a dû maintes fois l'entendre. Mieux vaut dire que c'est hasard ou souvenir involontaire. »

Pour en revenir à Philidor, M. Jullien conclut absolument comme nous ; en ce qui concerne l'air du *Sorcier :*

« La ressemblance est frappante, étonnante même, quoi qu'en dise Fétis; mais nous ne saurions arguer de là pour conclure au vol. De pareilles rencontres sont fréquentes, et il y a trop de gens à qui il faudrait intenter procès... avec grande chance de le perdre. »

(1) Le 7 janvier 1770, à M. Teissère; le 28 février suivant, à mademoiselle Ruyter; le 25 octobre 1772, à M. Narbonne; le 7 mai, le 7 septembre et le 11 octobre 1775, à mademoiselle Seybert, à M. de Saint-Aubert, à M. de la Bussière ; le 27 janvier et le 13 avril 1777, à mademoiselle Teissier et à mademoiselle Brabant ; le 10 janvier et le 30 juin 1781, à mademoiselle Mercier et à M. Fradel; en 1783, à M. Lecoutre, etc., etc.

(2) Parlant de cette reprise, M. Félix Clément s'exprime ainsi dans son *Dictionnaire lyrique :* « Réduite en un acte, la pièce a été jouée pendant plusieurs mois, malgré la naïveté de l'intrigue. C'est qu'il suffit d'écouter quelques mesures pour comprendre qu'il y a là une musique de maître et une harmonie d'une grande perfection. La romance de la jeune villageoise n'a pas vieilli ; elle est charmante. Il n'en est pas de même de l'air du sorcier, qui paraît long parce qu'il est monotone. Mais la ronde finale est d'une gaieté si franche et offre des phrases si bien tournées qu'on éprouve une véritable sensation de plaisir et de belle humeur, influence devenue bien rare dans le répertoire moderne.

représentation, et que l'on crut à une chute irrémédiable, si bien qu'il paraissait impossible de la rejouer. Bachaumont rend ainsi compte de cette soirée : « Les deux premiers actes ont ennuyé. Le parterre s'est mis en belle humeur au troisième; à chaque phrase, c'étoit des huées, des éclats de rire, des claquemens de main, qui ont prolongé de beaucoup le spectacle et qui l'auroient infailliblement fait finir, si la pièce eût été longue. Philidor prétend que cette musique est sa meilleure ; elle est tellement noyée dans l'amas des mauvaises choses dont l'auteur l'a surchargée, qu'elle n'a trouvé aucune grâce... Le sieur Poinsinet, très confiant, avait dit plaisamment qu'il alloit faire lever *le Siége de Calais*, voulant faire entendre que la foule se tournerait vers lui (1). » Les Comédiens, consternés, étaient décidés à ne plus jouer *Tom Jones;* Bachaumont nous apprend encore comment ils durent revenir sur leur résolution : « Les enfans de France, pour qui Poinsinet a fait un divertissement assez mauvais, ayant sçu sa disgrâce au Théâtre-Italien, en ont été si touchés que les gentilshommes de la chambre, pour faire leur cour, ont exigé des comédiens de jouer *Tom Jones* une seconde fois. On a distribué beaucoup de billets *gratis,* et par une révolution assez extraordinaire, cette pièce, huée, baffouée la veille, hier est montée aux nues. On a demandé les auteurs, et ils ont reçu de grands applaudissemens. »

Le succès de cette seconde représentation fut en effet très grand, mais il était factice, grâce sans doute aux « billets *gratis* » dont parle Bachaumont. Il est constant que la pièce fut bientôt retirée du répertoire, sans doute au grand désespoir de Philidor, qui, on l'a vu, avait foi dans son œuvre. Elle ne devait cependant pas disparaître définitivement, et, au contraire, était appelée à se relever d'une façon brillante. Le 30 janvier 1766, elle reparaissait à la scène, après avoir subi, quant au poëme, d'importantes et indispensables modifications (2). Cette fois, la musique emporta le succès. Grimm le constate en ces termes dans sa *Correspondance :* « Cette pièce étoit tombée l'année dernière malgré sa belle musique; la platitude du poète avoit entraîné le musicien dans la ruine. Comme le sujet de la pièce est charmant, on a consulté M. Sedaine; celui-ci a supprimé plusieurs *poinsinades*, a mieux arrangé le second et le troisième acte, et, à la faveur de ces changemens et de la belle

(1) *Le Siége de Calais*, tragédie de M. de Belloy, qui venait d'être jouée à la Comédie-Française avec un immense succès, et dont l'apparition fut un véritable événement national.

(2) Voici le titre de la partition, qui ne fut gravée qu'à la suite de cette reprise « *Tom Jones,* comédie lyrique en trois actes, représentée par les Comédiens Italiens ordinaires du roy, pour la première fois le 27 février 1765, et remise avec des changemens le 30 janvier 1766. »

musique que Philidor n'a eu garde de changer, *Tom Jones* a beaucoup réussi à cette reprise. C'est sans difficulté le meilleur ouvrage de Philidor. Ce compositeur a beaucoup de nerf et de chaleur, un style très vigoureux, beaucoup de noblesse et de coloris dans sa musique... »

Je n'exprimerai pas mon opinion personnelle sur la partition de *Tom Jones;* pour cette fois, et afin de prouver que je ne suis pas le seul à considérer Philidor comme un grand artiste, comme un homme de génie, je reproduirai l'appréciation que M. Félix Clément a donnée de *Tom Jones* dans son *Dictionnaire lyrique* : « Il faudrait tout citer, car la partition de *Tom Jones* se soutient sans éclipse depuis l'ouverture jusqu'au vaudeville de la fin. Cependant, nous recommandons la lecture du duo entre Western et sa fille : *Non, rien ne peut me retenir*, qui termine le premier acte ; dans le second, l'air de Jones : *Amour, quelle est donc ta puissance?* l'ariette de Sophie, qui est si touchante : *C'est à vous que je dois la vie*, et le septuor final ; dans le troisième acte, le quatuor des buveurs en canon sans accompagnement, et le grand air de Sophie : *O toi qui ne peux m'entendre.* En tenant compte de l'état du goût public à l'époque où *Tom Jones* a été écrit, du genre des pièces et de la faiblesse des exécutants, en un mot des obstacles devant lesquels Philidor devait faire plier son génie, on regrette que ce compositeur, doué d'une organisation si fine et qui savait écrire une harmonie si délicate et si bien appropriée aux situations dramatiques, n'ait pas vécu en Italie, *où il aurait été l'émule de Paisiello et de Cimarosa.* »

ARTHUR POUGIN..

(La suite prochainement.)

Lieutenant de Rodoald. — M. Lescieux.

Un Norvégien. — M. Durand.

COSTUMES D'ERNELINDE.

LES TRAVAUX DU NOUVEL OPÉRA [1]

Je remercie mes confrères de la bienveillance avec laquelle ils m'ont fait l'honneur de reproduire les détails que j'ai donnés sur l'état actuel des travaux du nouvel Opéra. — Bien que *l'Entr'acte* et quelques journaux d'une égale importance aient chassé sur mes terres sans ma permission, c'est-à-dire sans se donner la peine de citer la source des renseignements qu'ils transmettaient à leurs lecteurs, je leur accorde néanmoins un large lambeau de ma parfaite gratitude, et je les autorise à poursuivre cet aimable système d'enrichissement.

Je ne saurais m'arrêter à ce règlement de comptes sans annoncer à M. Jennius, de *la Liberté*, que ses espérances sont déçues et que le foyer de la danse ne contiendra pas les noms que le nouvelliste de *la Liberté* désirait y voir figurer. En effet, sur les quatre cartouches qui surmontent les quatre panneaux de M. Boulanger, on lira le nom d'un *Noverre* « prétendu compositeur » d'après Jennius, mais, d'après les biographes, « célèbre danseur, né à Paris, en 1727, mort en 1807 selon les uns, en « 1810, selon les autres.» La perspicacité habituelle de Jennius se trouve,

(1) Voir les numéros des 15 septembre et 15 octobre.

en cette circonstance, totalement en défaut. Notre confrère s'est imaginé à tort que le nom de *Noverre*, sur l'un des cartouches en question, impliquait l'idée d'immortaliser les compositeurs de musique de ballet.

Il s'est absolument trompé. Noverre, compositeur de musique, n'a que faire dans le foyer de la danse. Son nom y est inscrit à titre de chorégraphe innovateur et passionné. Quelques mots sur ce célèbre maître de ballets ne peuvent être inutiles.

Après avoir débuté à Fontainebleau, Noverre fut appelé à Berlin par le prince Henri de Prusse; il revint à Paris en 1749, et, après avoir fait de vains efforts pour réformer les ballets, il s'enrôla en Angleterre dans la troupe de Garrick, d'où il rapporta des idées nouvelles qu'il ne put faire accepter à l'Opéra, en dépit de son ouvrage intéressant : *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, dans lequel il exposait des théories nouvelles. Il s'engagea alors au théâtre de Lyon, où il inaugura des ballets nouveaux tels que : *la Toilette de Vénus*, *les Fêtes du Sérail*, *le Jugement de Pâris*, etc., etc.

Il fut successivement appelé en Wurtemberg, à Vienne, à Milan. La reine Marie-Antoinette le fit nommer maître des ballets de l'Opéra de Paris, et il devint l'organisateur des fêtes du Petit-Trianon. Il composa les ballets de Gluck et de Piccini, créa le ballet d'action, ramena le costume à la vérité et supprima le masque. N'en déplaise à M. Jennius, ces titres lui constituent assurément le droit de figurer dans une partie de l'Opéra, consacrée au passé, au présent et à l'avenir chorégraphiques.

Partant d'un point inexact, M. Jennius ne pouvait aboutir qu'à un autre point également controuvable. Il est donc dans le faux, lorsqu'il demande que l'on mette à côté du nom de *Noverre*, ceux de Mozart, de Schneitzoëffer et d'Adolphe Adam. La place de ces grands et charmants musiciens est ailleurs. En revanche, et par la même raison, les noms de *Gardel*, 1754 à 1840, *Mazilier*, 1797 à 1868, *Saint-Léon*, 1821 à 1870, figureront avec celui de Noverre au foyer de la danse.

SUR LES TOITS

Franchissons d'un bond les dix-sept étages et les trois cent soixante-cinq marches qui nous séparent de l'Apollon placé au sommet de l'Opéra. Accoudé sur son socle, nous découvrons tout Paris. Les rues semblent s'allonger à mesure que les maisons se rapetissent et que les passants, en voiture, à pied ou à cheval, semblent appartenir à un royaume lilliputien. Rien n'a été négligé pour sauvegarder l'édifice dont les propor-

tions gigantesques ressortent mieux encore quand on les contemple de ce point extrême. Le service des pompiers a été l'objet d'un soin particulier. Des plates-formes en granit, des rues en zinc et en fonte sillonnent de toutes parts cette toiture immense. Partout, on peut courir sans risquer une chute. Des escaliers en fonte relient entre elles ses diverses parties. Des réservoirs d'eau peuvent inonder en un instant tous les points de la colossale construction.

Si j'en crois les inscriptions gravées sur la pierre, je ne suis pas le premier explorateur de ces altitudes.

Si je voulais donner le détail de tout ce qui constitue cette partie de l'Opéra, il me faudrait nécessairement faire un cours d'architecture, ce dont je ne me sens pas capable. Aussi, descendons quelques degrés et nous nous trouverons alors sous

LES COMBLES

Les arcs-boutants, éclairés par d'énormes lucarnes, les chevrons principaux ou *jointifs*, les fermes courbes, les jambes de force, les pans, les versants, les rampants, que sais-je encore, le tout en fer, coupent l'horizon d'une manière pittoresque et grandiose. — Deux réservoirs d'eau, placés l'un à droite, l'autre à gauche, sur la limite qui sépare la scène de la salle, ressemblent à deux canons gigantesques dont un seul projectile foudroyerait aisément une armée.

Des appareils de ventilation, de formes et de systèmes divers, y sont aussi installés. — Le lustre se rattache à la voûte à l'aide de crampons et de câbles de fer. Une sorte de tranchée fait le tour de la place occupée par le lustre. — Elle est trouée de soixante lunettes rondes en verres de couleur, divisées par quatre plus grandes lunettes ovales; derrière chacune de ces ouvertures brûlera un bec de gaz, de telle sorte que le plafond de l'Opéra, vu de la salle, semblera être semé de gros blocs de pierres précieuses.

Les bouches d'eau n'ont pas été épargnées. — A chaque pas, il en existe. — En cas d'incendie, l'eau jaillirait de toutes parts. A ce point de vue, comme à beaucoup d'autres, l'œuvre de M. Garnier est une merveille.

Saviez-vous, par exemple, que les dégagements fussent organisés avec tant d'intelligence que tout le public pût, dans un cas pressé, sortir de l'Opéra en TROIS MINUTES?

Une chose non moins surprenante et que je n'ai garde de passer sous silence, c'est le tour de force que M. Garnier a exécuté en établissant sur

un espace relativement restreint, des ouvertures pour l'entrée et la sortie simultanées de dix voitures.

La huitième merveille du monde, a-t-on dit ironiquement au début de cette entreprise; elle l'est plus qu'on ne le croit.

LE CINTRE

Cet entrepôt de la plupart des moteurs des décors est terminé. — Il comprend cinq étages. On y voit clair sans le secours des lampes, la partie supérieure étant percée de fenêtres. Un corridor circulaire est établi à chaque étage. Dans celui qui est le plus rapproché de la scène, les machinistes font la majeure partie de leur service.

Des traverses, servant de garde-fous, sont placées dans toute l'étendue de ces corridors et portent un arsenal de chevilles disposées avec la plus grande régularité. Là, s'attachent, se relient les plafonds, les poignées, les gros cordages, les fermes, les herses, les moteurs, les soutiens, les adjuvants de la machinerie théâtrale.

Dix ponts volants traversent la scène du manteau d'arlequin au corridor du fond et facilitent la manœuvre nécessitée par les grosses pièces des grands décors. — Les ponts sont construits en grosses cordes goudronnées, en fil de laiton, en fer, et sont d'une solidité à toute épreuve, bien que d'une apparence fragile. — Du sommet du cintre descendent des milliers de cordages se rattachant à des poulies, des tambours, des treuils placés dans les étages supérieurs et dans le gril.

Quand les machinistes circulent et travaillent sur ces ponts suspendus, ils sont en pleine forêt de mâts, et pour peu qu'une mer factice roule ses vagues au-dessous d'eux, l'illusion est complète et ils ont le droit de se croire sur la mâture d'un *Great-Eastern*.

Les cinq étages sur lesquels nous venons de jeter un coup-d'œil ont tous vue sur la scène. — Quatre autres sont destinés au

GRIL

Cette partie du cintre est sans doute ainsi nommée à cause de la disposition de son plancher, formé de frises transversales éloignées de quelques centimètres les unes des autres. Toutes les dimensions de tambours, de moufles, de poulies, de contre-poids, de cassettes, y sont représentées. De ces moteurs partent les fils que nous avons considérés tout à l'heure. — Grâce à ces moteurs, ils accomplissent leurs missions respec-

tives, dirigés qu'ils sont par les machinistes du cintre. Au premier aspect, ces machines de bois, de corde, de fer, cette réunion d'éléments si divers semble constituer un désordre magnifique. Mais jamais la maxime : « Un beau désordre est un effet de l'art » ne fut plus justifiée. La disposition de tout ce service est des plus régulières. — Chaque fil a son nom; chaque corde correspond à des poulies, à des crochets, à des tambours étiquetés, numérotés avec la plus scrupuleuse attention.

Supposons maintenant qu'un cordage nous est offert. Saisissons-le et, doucement, nous descendrons jusqu'au plancher de la scène, dont une trappe nous livrera passage. Nous voici arrivés dans la partie souterraine du théâtre :

LES DESSOUS

Ils sont formidables et au nombre de cinq. Ils reproduisent tous le plan de la scène, ses trappes et ses trappillons. Les costières seules y sont remplacées par des rails. Des charpentes transversales supportent les trappes et les trappillons. Des poteaux, reposant sur des dés de fonte ou de pierre, des sablières ou « chapeaux de fermes », forment des séries de fermes qui permettent de laisser un libre passage aux « gloires » et autres combinaisons ou trucs. On donne à ces appareils une certaine stabilité en les reliant au moyen de crochets de fer et suivant les besoins du moment. Les treuils, les tambours, les contre-poids sont généreusement distribués dans les dessous. Ils servent à manœuvrer les grands décors, à opérer les changements à vue, provoquent la disparition subite des personnages des féeries. Des dessous, on transforme les cacochymes en beaux cavaliers, les sorcières hideuses en fées pleines de jeunesse. Satan vient des dessous, de même qu'il s'y enfonce. Les lumières de l'enfer s'en échappent, les chœurs de démons y prennent parfois place. Ce lieu, enfin, est en quelque sorte l'alambic où se distillent les surprises décoratives, dramatiques, comiques et de toute nature.

Nous avons maintenant une habitude assez sérieuse des casse-cou pour nous transporter d'un saut sur la place de l'Opéra. Cette fois, nous passerons tout bonnement sous les portes qui sont devant nous. Le lecteur voudra bien me suivre et traverser avec moi un large vestibule pavé de mosaïque, monter dix marches de marbre blanc, traverser un second vestibule, également en mosaïque, pour arriver enfin au pied du

GRAND ESCALIER

A droite et à gauche, vingt marches, toujours en marbre, descendent et

conduisent au couloir spacieux du parterre. Sept balcons de plain-pied plongent sur le bas de l'escalier. Leurs socles de marbre rouge de Corse, leurs balustres en granit d'Écosse, les piédestaux en marbre Campan vert, les appuis en « brocatelle » du Jura, s'harmonisent et font ressortir les six plaques de jaspe du Mont-Blanc, que des candélabres de bronze surplombent.

En face de soi, vingt-deux marches d'une largeur variant entre quatre mètres cinquante et cinq mètres cinquante invitent à monter jusqu'au palier principal, au milieu duquel se présente, majestueuse, la porte qui mène à l'amphithéâtre, à l'orchestre et aux baignoires.

Un fronton en marbre vert de Suède, soutenu par deux cariatides ; à gauche, la Tragédie et son glaive ; à droite, la Musique et sa lyre d'or, supporte les armes de Paris en bronze, encadrées de deux ravissants amours en marbre blanc de Carrare. Le socle sur lequel repose ce groupe à la fois gracieux et sévère, est en onyx d'Algérie. De chaque côté du socle, le marbre vert de Suède s'enroule délicieusement. Au-dessous, une large plaque de marbre jaune de Sienne relie le fronton aux cariatides dont les nus sont en bronze auquel se marient très heureusement les draperies en marbre vert de Suède et marbre jaune de Sienne. Les socles des cariatides sont composées d'une corniche d'onyx d'Algérie et d'un bandeau de marbre rouge de Causnes. Le marbre jaune de Sienne en décore la partie inférieure. Les ébrasements de cette porte sont de « brèche violette d'Italie », sorte de galets calcaires empâtés dans un ciment de même nature, fort recherchés sous Louis XIV et Louis XV, et de marbre rouge de Causnes.

Cet examen terminé, nous pouvons monter encore à droite ou à gauche, car l'escalier se divise ici en deux parties composées chacune de dix-huit marches qui donnent accès aux neuf balcons entourant ce second étage de l'escalier. Quatre autres marches vous jettent de chaque côté dans le large couloir des premières loges. Les quarante-quatre marches que nous venons de franchir sont en marbre blanc de Carrare, les limons de la rampe en marbre vert de Suède, les balustres en marbre rouge antique de Causnes, la main courante en onyx d'Algérie.

Quatorze piédestaux où l'onyx d'Algérie, la brèche violette d'Italie, de Sicile, le marbre bleu turquoise d'Italie, la brocatelle violette, font assaut de couleurs élégantes, soutiennent quatorze candélabres de bronze. Les deux groupes candélabres du bas de l'escalier sont signés Carrier-Belleuse.

Les neuf balcons ont leur socle en brocatelle d'Espagne, leurs balustres en spath-fluor et leur appui en onyx d'Algérie. Le dallage du bas de

l'escalier — de même que les marches — est en marbre blanc de Carrare. Dix-huit pilastres en marbre bleu turquoise pâle s'élèvent dans la cage de l'escalier. Trente colonnes en sarrancolin des Pyrénées, ornées de chapiteaux en marbre blanc de Saint-Béat, montent jusqu'à la voûte, et, par opposition, trente pilastres en brèche violette d'Italie à chapiteaux et balustres en marbre blanc de Carrare, font le tour du premier étage.

Douze médaillons en marbre jaune fleuri décorent douze balcons placés au sommet de la cage. Ils sont bâtis en pierre du Jura, leurs balustres sont en campan vert. A chacun de ces balcons est affecté un candélabre de bronze.

Tous les pays *marmorifères* ont apporté leur contingent à l'ornementation de cet escalier monumental. M. Verne a eu la direction de cette importante partie des travaux et les a exécutés avec une merveilleuse habileté.

R. DE SAINT-ARROMAN.

VOLTAIRE LIBRETTISTE[1]

Il tenait tellement à ses rimes et les croyait tellement bien faites pour inspirer le compositeur, qu'il y revient encore et en fait juge son ami d'Argental : « Un musicien doit-il être embarrassé à mettre en musique ces paroles :

Aimez, aimez, et régnez avec nous ;
Le dieu des dieux est seul digne de vous.
Sur la terre on poursuit avec peine
Des plaisirs l'ombre légère et vaine ;
Elle échappe, et le dégoût la suit.
Si Zéphire un moment plaît à Flore,
Il flétrit les fleurs qu'il fait éclore ;
Un seul jour les forme et les détruit.
Aimez, aimez, et régnez avec nous ;
Le dieu des dieux est seul digne de vous.
Les fleurs immortelles
Ne sont qu'en nos champs ;
L'Amour et le Temps
Ici n'ont point d'ailes,
Aimez, aimez, et régnez avec nous. »

Le 11 janvier 1755, *ce polisson de Royer* meurt... Enfin!... et huit jours après, Voltaire lui fit l'oraison funèbre que voici :

« Tous les maux sont sortis, pour moi, de la boîte de Pandore avec les doubles croches de M. Royer. Il ne savait pas seulement que *Pandore*

(1) Voir les numéros des 1er septembre et 1er octobre.

fût imprimée, et il fit faire, il y a un an, des canevas par M. de Sireuil son ami, qui crut que j'étais mort, comme les gazettes l'avaient annoncé. Royer, ne pouvant me tuer, a tué un de mes enfants ; je souhaite que le sien vive. Il m'écrivit, il y a trois mois, que son opéra était gravé. Il le sera, sans doute, dans la mémoire, mais il ne l'était pas encore en papier. Je fis les plus humbles remontrances ; je n'ai rien obtenu... »

Quand Voltaire tient une plaisanterie qu'il croit bonne, il ne la lâche pas facilement. Ce qui suit est, ce me semble, ridiculement inhumain : « La seule chose dont je puisse bénir Dieu est la mort de Royer. Dieu veuille avoir son âme et sa musique ! »

« Cette musique n'était point de ce monde. Le traître m'avait immolé à ses doubles croches et avait choisi, pour m'égorger, un nommé Sireuil. Dieu est juste : il a retiré Royer à lui, et je crains à présent beaucoup pour le porte-manteau. »

Et ailleurs : « Dieu a puni Royer; il est mort. Je voudrais bien qu'on enterrât avec lui son opéra, avant de l'avoir exposé au théâtre sur son lit de parade. » Mais, voici qui est encore plus odieux : « Royer est mort parce qu'il avait fait accroire à Sireuil que c'était moi qui l'étais. Royer avait engagé ce Sireuil dans la plus méchante action du monde, c'est-à-dire à faire de mauvais vers.... »

Dix ans se passent, et Royer est oublié ou peu s'en faut, lorsqu'une bonne nouvelle arrive à Voltaire ; de la Borde s'est proposé pour remettre en musique l'infortunée *Pandore* déjà si cruellement éprouvée. Le poète ne se sent pas de joie, et il accable son collaborateur d'un véritable déluge de compliments :

« Savez-vous combien votre lettre m'a fait d'honneur et de plaisir? Voici donc le temps où les morts ressuscitent... Vous voulez rendre la vie à *Pandore?* Il ne me manque plus que de me rajeunir ; mais M. Tronchin ne fera pas ce miracle, et vous viendrez à bout du vôtre. *Pandore* n'est pas un bon ouvrage, mais il peut produire un beau spectacle et une musique variée; c'est, d'ailleurs, un opéra philosophique qui devrait être joué devant Bayle et Diderot; il s'agit de l'origine du mal moral et du mal physique. Jupiter y joue, d'ailleurs, un assez indigne rôle... Un assez médiocre musicien, nommé Royer, avait fait presque toute la musique de cette pièce bizarre, lorsqu'il s'avisa de mourir. Vous ne ressusciterez pas ce Royer, vous êtes plutôt homme à l'enterrer. »

Voilà de précieuses confidences mêlées à de nouveaux sarcasmes contre Royer; mais, ce qui est curieux, c'est la suite de cette lettre, où Voltaire fait de l'esthétique musicale et parle de mélodie à peu près comme un aveugle-né jugerait des couleurs. Ceci vaut la peine d'être reproduit tout du long, et c'est ce que je vais faire :

« J'avoue qu'on commence à se lasser du récitatif de Lulli, parce qu'on se lasse de tout, parce qu'on sait par cœur cette belle déclamation notée, parce

qu'il y a peu d'acteurs qui sachent y mettre de l'âme ; mais cela n'empêche pas que cette déclamation ne soit le ton de la nature et la plus belle expression de notre langue. Ces récits m'ont toujours paru fort supérieurs à la psalmodie italienne...

« L'opéra italien ne vit que d'ariettes et de fredons ; c'est le mérite des Romains d'aujourd'hui ; la grand'messe et les opéras font leur gloire. Ils ont des feseurs de doubles croches, au lieu de Cicérons et de Virgiles ; leurs voix charmantes ravissent tout un auditoire en *a*, en *e*, en *i* et en *u*.

« Je suis persuadé qu'en unissant ensemble le mérite français et le mérite italien, autant que le génie de la langue le comporte, et en ne vous bornant pas au vain plaisir de la difficulté surmontée, vous pourrez faire un excellent ouvrage sur un très médiocre canevas. »

On le voit, pressé d'être mis en musique et joué, Voltaire fait bon marché de son libretto et lui rend ainsi toute la justice qui lui est due.

« Si vous voulez vous amuser sur le péché originel en musique, vous sentez bien que vous serez le maître d'arranger le jardin d'Eden tout comme il vous plaira ; coupez, taillez mes bosquets à votre fantaisie, ne vous gênez sur rien. Je ne sais plus quelle dame de la cour, en écrivant en vers au duc d'Orléans régent, mit à la fin de sa lettre :

Alongez les trop courts, et rognez les trop longs,
Vous les trouverez tous fort bons.

« Vous écourterez donc tout ce qui vous plaira ; vous disposerez de tout. Le poète d'opéra doit être très humblement soumis au musicien ; vous n'aurez qu'à me donner vos ordres, et je les exécuterai comme je pourrai. Il est vrai que je suis vieux et malade, mais je ferai des efforts pour vous plaire et pour vous mettre bien à votre aise.

« Si M. Thomas ne voyageait pas actuellement avec Pierre le Grand, je le prierais d'animer Pandore de ce feu de Prométhée dont il a une si bonne provision ; mais la vôtre vous suffira ; le peu que j'en avais n'est plus que cendres ; soufflez dessus et vous en ferez peut-être sortir encore quelques étincelles. Si j'avais autant de génie que j'ai de reconnaissance de vos bontés, je ressemblerais à l'auteur d'*Armide* ou à celui de *Castor et Pollux*. »

On ne peut imaginer plus d'humilité ; nous sommes loin de l'homme qui n'avait pas assez de colère contre Royer pour avoir soumis ses rimes à Sireuil : c'est que Voltaire voulait parvenir à être joué et que *Pandore* le consolât de l'échec ou mieux de l'avortement déplorable de *Samson*. Muni des pleins pouvoirs du maître, La Borde tailla et rogna si bien, qu'un an après il présentait à Voltaire deux actes terminés. Qui fut étonné et ravi ? Pas n'est besoin de le demander.

« M. de la Borde, premier valet de chambre du roi, m'apporte deux actes de son opéra de *Pandore ;* je m'attendais à de la musique de cour : nous avons trouvé, madame Denis et moi, du Rameau. Peut-être nous trompons-nous, mais ma nièce s'y connait bien : pour moi, je ne suis qu'un ignorant. »

La vérité vraie est dans ce *mot de la fin* précédé d'un quolibet, selon l'usage ; on dirait une infirmité chez cet homme d'esprit : cela tourne au

cliché, comme on dit de nos jours dans le patois de la petite presse. Répétition du trait sur la musique *de cour*, dans une lettre du même jour, à Damilaville.

Quoique charmé des mélodies de La Borde, Voltaire n'était cependant pas bien certain de ne pas se tromper à cet égard; aussi, écrivant à Chabanon, amateur de talent, il lui dit :

« Mon cher enfant, mon cher ami, mon cher confrère, je ne me connais pas trop en C sol ut et en F ut fa. J'ai l'oreille dure, je suis un peu sourd; cependant, je vous avoue qu'il y a des airs de *Pandore* qui m'ont fait beaucoup de plaisir. J'ai retenu, par exemple, malgré moi :

Ah ! vous avez pour vous la grandeur et la gloire. (Acte III.)

« D'autres airs m'ont fait une grande impression et laissent encore un bruit confus dans le tympan de mon oreille.

« Pourquoi sait-on par cœur les vers de Racine ? c'est qu'ils sont bons. Il faut donc que la musique retenue par les ignorants soit bonne aussi. On me dira que la plupart des ariettes de Lulli sont des airs du Pont-neuf et des barcarolles de Venise, d'accord : aussi ne les a-t-on pas reconnus comme bons, mais comme faciles. Mais, pour peu qu'on ait de goût, on grave dans sa mémoire quatre actes entiers d'*Armide.* »

C'est prodigieux d'audace, d'erreurs et d'illogismes. Ce qui suit vaut de l'or; c'est une révélation du talent d'artiste lyrique chez Voltaire : ici le ton est loin d'être aussi modeste qu'au début.

« La déclamation de Lulli est une mélopée si parfaite, que je déclame tout son récitatif en suivant ses notes et en adoucissant seulement les intonations; je fais alors un très grand effet sur les auditeurs, et il n'y a personne qui ne soit ému. »

Ne dirait-on pas une application anticipée du procédé de cet impresario de province qui annonçait une représentation de *la Dame blanche*, où la musique serait remplacée par un dialogue vif et animé. Comme eût dit un de nos modernes romantiques : « C'est ruisselant d'inouïsme. » Voltaire *dilettante* est, il faut l'avouer, plus étonnant encore et surtout plus inattendu que Voltaire *librettiste*.

Le raisonnement ou mieux le déraisonnement de Voltaire se poursuit sur ce ton jusqu'à satiété. En somme, ce qui l'attache à *cette Pandore*, ainsi qu'il l'appelle, ce n'est pas tant son amour-propre de poète ou le plaisir que lui cause la musique de La Borde, que les idées anti-religieuses dont cet opéra est le prétexte et le porte-voix, pour ainsi dire.

« Je vous demanderai surtout, insiste-t-il auprès de M. Chabanon, de faire une bonne brigue, une bonne cabale, pour qu'on ne retranche point :

O Jupiter ! ô fureurs inhumaines !
Eternel persécuteur,
De l'infortune créateur, etc.

et non pas de *l'infortuné*, comme on l'a imprimé : cela est très janséniste, par conséquent très orthodoxe dans le temps présent; ces bougres font Dieu auteur du péché, je veux le dire à l'Opéra. Ce petit blasphème sied, d'ailleurs, à merveille dans la bouche de Prométhée. »

Pas de commentaires, n'est-ce pas ?...

Et le patriarche de Ferney continuait, de plus belle, à *rapetasser* (sic) sa *Pandore*, docile à toutes les exigences de son musicien, qu'il accablait de lettres, auxquelles il paraît que ce dernier ne répondait guère. « Je le crois, dit-il, fort occupé à Versailles; mais, fût-il premier ministre, il ne faut pas négliger *Pandore*. » C'était son dada, sa Rossinante, son idée fixe; il en rabâchait sans cesse. A la fin, l'impatience prend notre rimeur et le pousse à l'impertinence : « Je ne sais pourquoi M. de La Borde m'abandonne obstinément... Est-ce parce qu'il ne se soucie plus de *Pandore* ? est-ce caprice de grand musicien ou négligence de premier valet de chambre ? »

Un mois se passe sans nouvelles du musicien ; Voltaire n'y tient plus et se met à déprécier l'œuvre de son collaborateur, en revenant sur ses impressions si favorables qui tournent alors à la critique amère ou tout au moins à l'aigre-doux. « Quant à la musique de M. de La Borde, je me souviens d'avoir été très content de ce que j'entendis; mais il me parut que cette musique manquait, en quelques endroits, de cette énergie et de ce sublime que Lulli et Rameau ont seuls connus et que l'opéra comique n'inspirera jamais à ceux qui aiment *il gusto grande*. »

Comment concilier cette *énergie et ce sublime* que Voltaire reconnaît ici à Lulli, après avoir, peu auparavant, traité la musique de ce compositeur d'*airs du Pont-Neuf?* C'est ainsi, qu'à tout moment, le rimeur de *Pandore* est pris en flagrant délit de contradiction au premier chef.

Cependant, le malheureux opéra en question risquait fort de ne jamais être joué; une occasion pourtant poind à l'horizon de faire servir, ne fût-ce qu'une fois, vers et musique, et Voltaire ne la laissa pas échapper; il espère un moment que son œuvre paraîtra pour les fêtes du mariage du dauphin (depuis *Louis XVI*), et il adresse immédiatement au grand ordonnateur des pompes de cour un éloge somptueux de la musique de la Borde, — nouvelle volte-face qu'il n'est pas difficile sinon de justifier, du moins d'expliquer par le désir ardent qui le brûle de caser enfin sa *Pandore*. On comprend la finesse de l'allusion, la dauphine et Pandore; il est vrai que le reste de la fiction n'est rien

moins qu'heureux en rapprochements; mais peu lui importe. Donc, il adresse cette lettre au duc de Richelieu :

« Je vous jure, monseigneur, que la musique de *Pandore* est charmante, et que ce spectacle ferait le plus bel effet du monde aux yeux et aux oreilles. Il faut, pour des fêtes qui attirent une grande multitude, un bruit qui ne cesse point et un spectacle qui plaise continuellement aux yeux. Vous trouverez tous ces avantages dans la *Pandore* de M. de la Borde, et vous aurez de plus une musique infiniment agréable, qui réunit, à mon gré, le brillant de l'italien et le noble du français. »

Est-ce assez joli ? Mais, la fin de cette lettre est ineffable :

« Je vous en parle assurément en homme très désintéressé, car je suis aveugle tout l'hiver et presque sourd le long de l'année... Je ne vous parle qu'en bon citoyen qui ne songe qu'au plaisir des autres.

« De plus, il me semble que l'opéra de *Pandore* est convenable aux mariages de tous les princes. »

En résumé, cette lettre rappelle le *Prenez mon ours* proverbial.

Après avoir ainsi sollicité le duc de Richelieu en faveur de sa *Pandore*, Voltaire s'adresse à d'Argental et le presse vivement de pousser à l'acceptation et au succès du dit opéra :

« J'ai à vous entretenir de la plus grande affaire de l'Europe; il s'agit de la musique de *Pandore*. Tous les maux, qui étaient dans la boîte, affligent l'univers et moi ; et je n'ai pas l'espérance qu'on exécute la musique de la Borde... J'aime bien *les Guêbres*, mais j'aimerais encore mieux que *Pandore* réussît à la cour. En vérité, voilà une négociation que vous devriez entreprendre. On veut du Lulli; c'est se moquer d'une princesse autrichienne élevée dans l'amour de la musique italienne et de l'allemande; il ne faut pas la faire bâiller pour sa bienvenue. »

Le fin de tout ceci, c'est que Voltaire s'ennuyait fort d'un exil mal déguisé, à Ferney, où le jardinage, l'érection d'une église et quelques ateliers d'horlogerie étaient impuissants à le consoler de l'éloignement de Paris et surtout de la cour; à Ferney, Voltaire n'était qu'un gentilhomme de la Chambre *in partibus*. Aussi, plus le moment des fêtes du mariage approchait, plus il redoublait d'instances pour placer sa *Pandore*.

Adressant à d'Argental la copie d'une lettre qu'il écrivait au duc d'Aumont, il dit à son intime :

« Si M. le duc d'Aumont n'est pas touché de cette lettre, il a le cœur dur ; et si son cœur est dur, son oreille l'est aussi. La musique de M. de la Borde est douce et agréable...

« J'ai pris à cœur le succès de cette affaire, pour plus d'une raison : c'est la seule chose qui pourrait déterminer un certain voyage...

« En un mot, faites ce que vous voudrez, et que l'espérance me reste au fond de la boîte. »

Voltaire projetait un voyage à Paris ; il espérait, par madame Du Barry, rentrer en grâce à la cour et voir finir son exil. Vains efforts! Ni l'auteur de *Pandore*, ni *Pandore* elle-même ne furent appelés à la faveur d'embellir les fêtes du mariage du dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette. Mais le patriarche de Ferney ne se tint pas pour battu; en 1773, lors du mariage du comte d'Artois (depuis *le roi Charles X*), il entreprit une nouvelle campagne pour son malheureux opéra. Il écrivait à Richelieu, le 5 mai :

« Je vous présente aujourd'hui requête pour la Borde, dont on prétend que *la Pandore* est devenue un ouvrage très agréable. Je crois qu'il mourra de douleur si mon héros ne fait pas exécuter son spectacle aux fêtes de madame la comtesse d'Artois; et moi je reprendrai peut-être de cette vie, si cette aventure pouvait me fournir une occasion de vous faire ma cour pendant quelques jours.

« Je crois que cette *Pandore*, avec sa boîte, a été en effet la source de bien des maux, puisqu'elle fit mourir de chagrin ce pauvre Royer et qu'elle est capable de jouer un pareil tour à la Borde. Les musiciens me paraissent encore plus sensibles que les poètes. »

Cette dernière assertion est bien discutable, au moins en ce qui concerne Voltaire.

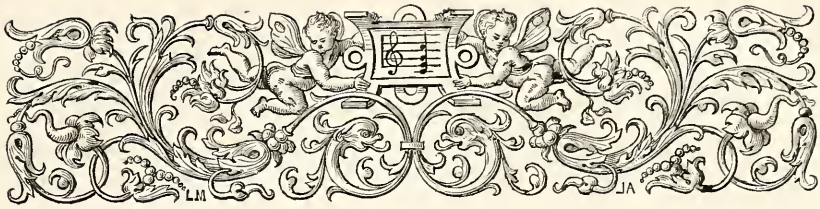
Le 7 juillet, la Borde était à Ferney, de passage avec son frère pour aller en Italie ; il donna à son librettiste un avant-goût de sa musique : « La Borde — écrit Voltaire au duc de Richelieu, — a fait exécuter à Ferney quelques morceaux de sa *Pandore*. Si tout le reste est aussi bon que ce que j'ai entendu, cet ouvrage aura un très grand succès. Le sujet n'est pas si funeste, puisque l'amour reste au genre humain ; et d'ailleurs, qu'importe le sujet, pourvu que la pièce plaise? »

Malgré tout le mouvement que se donna Voltaire, *Pandore* ne servit pas plus aux fêtes de 1773 qu'à celles de 1770. Ni la Borde ni lui n'en moururent de douleur, malgré ce qu'il en avait pu dire; on ne meurt pas, d'ailleurs, pour si peu.

Il avait été plus heureux, vingt-huit ans auparavant, avec deux opéras de circonstance, et, pour n'avoir duré que l'espace d'un jour, le succès n'en fut pas moins cher à l'amour-propre du rimeur.

CH. BARTHÉLEMY.

(La suite prochainement.)



REVUE DES CONCERTS

Coup-d'œil d'ensemble. — Concerts-populaires : *Prélude* de M. Verdi. *Suite hongroise* de M. Massenet. *Pièces* de J.-S. Bach (première audition). *Divertissement* de Mozart (première audition).

a nouvelle saison qui vient de s'ouvrir s'annonce comme devant être bien remplie. Il suffira, pour nous en convaincre, de jeter un coup-d'œil d'ensemble sur l'état de choses actuel et de rechercher ce qu'il nous promet pour l'avenir. M. Lamoureux se propose de continuer cet hiver les belles séances qu'il donna l'hiver dernier pour l'audition des grands oratorios de Bach et de Haendel. Nous avons déjà entendu le *Messie* et la *Passion*, nous entendrons prochainement *Judas Machabée* et *Israël en Égypte* d'Haendel, ainsi que la *Nuit de Noël* de J. S. Bach. De son côté, M. Danbé va reprendre ses agréables concerts du Grand-Hôtel, et je ne doute pas qu'après le succès des belles soirées de *Christophe Colomb*, de la *Bataille de Marignan* et de la *Fête d'Alexandre*, il ne s'occupe avec un nouveau zèle de remettre en lumière d'autres œuvres aussi curieuses que peu connues de la génération actuelle. Je crois qu'il y aurait grand intérêt à ce que les séances de musique chorale du Grand-Hôtel fussent en quelque sorte le pendant des concerts du Cirque d'Été, et que M. Danbé fît pour le répertoire moderne ce que M. Lamoureux fait pour le répertoire classique, de telle sorte que le public pût entendre dans la même semaine le *Messie* d'Haendel et le *Désert* de M. F. David,

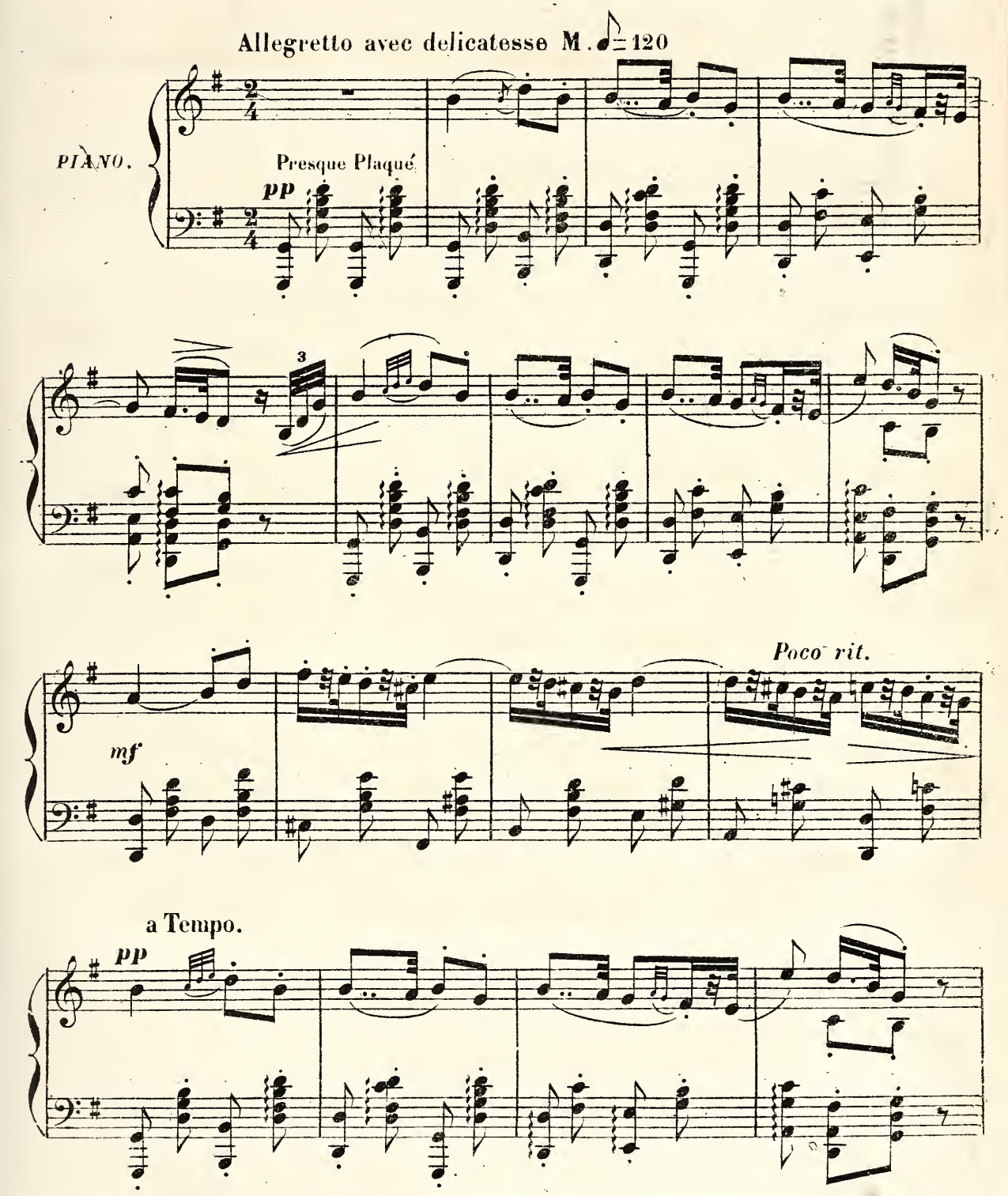
le *Paulus* de Mendelssohn et le *Selam* de M. E. Reyer, la *Passion* de Bach et la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. J'appelle toute l'attention de M. Danbé sur ce programme, pour la réalisation duquel il trouverait un précieux auxiliaire dans le concours des sociétés Bourgault-Ducoudray et Amand Chevé. L'*Association artistique*, dirigée par M. Colonne, s'est installée au Châtelet, où elle donnera plusieurs séries de concerts de musique instrumentale et chorale. Nous espérons que cette société, qui succède à la direction du Concert national, héritera aussi des traditions libérales de cette dernière, qui a rendu de réels services à l'art français en produisant au grand jour tant d'œuvres inédites de nos compositeurs modernes. M. Offenbach lui-même, veut aussi avoir à la Gaîté ses matinées de musique classique. L'hiver dernier, il ressuscitait quelques opéras-comiques du vieux répertoire français; cette année, il ferait un pas de plus en avant et monterait, dit-on, l'*Athalie* et le *Songe d'une Nuit d'été*, avec décors et costumes.

Enfin, je puis vous annoncer, dès aujourd'hui, trois grands concerts extraordinaires, qui feront sans doute événement dans la saison. Ces trois concerts auront lieu au théâtre de l'Odéon, vers la fin de février ou au commencement de mars ; ils seront exclusivement consacrés à l'audition d'œuvres nouvelles, inédites, de compositeurs français. Le premier comprendra trois ouvrages importants : *Ève*, mystère, avec soli et chœurs, poème de M. L. Gallet. — *Scènes dramatiques* d'après Shakespeare, suite d'orchestre en quatre parties : 1° (*la Tempête*) Ariel et les Esprits ; 2° (*Othello*) le sommeil de Desdémone; 3° (*Roméo et Juliette*) ronde de nuit dans le jardin de Capulet ; 4° (*Macbeth*) les sorcières. — Le festin, apparition de Banquo. — Triomphe de Malcolm. — Ouverture de *Phèdre*. La musique de ces trois œuvres est de M. J. Massenet. On entendra, dans le second concert, la *Forêt*, poème lyrique en trois parties avec soli et chœurs, de madame de Grandval, et dans le troisième, *Tamarah*, drame lyrique en trois parties, de MM. L. Gallet et Paladilhe.

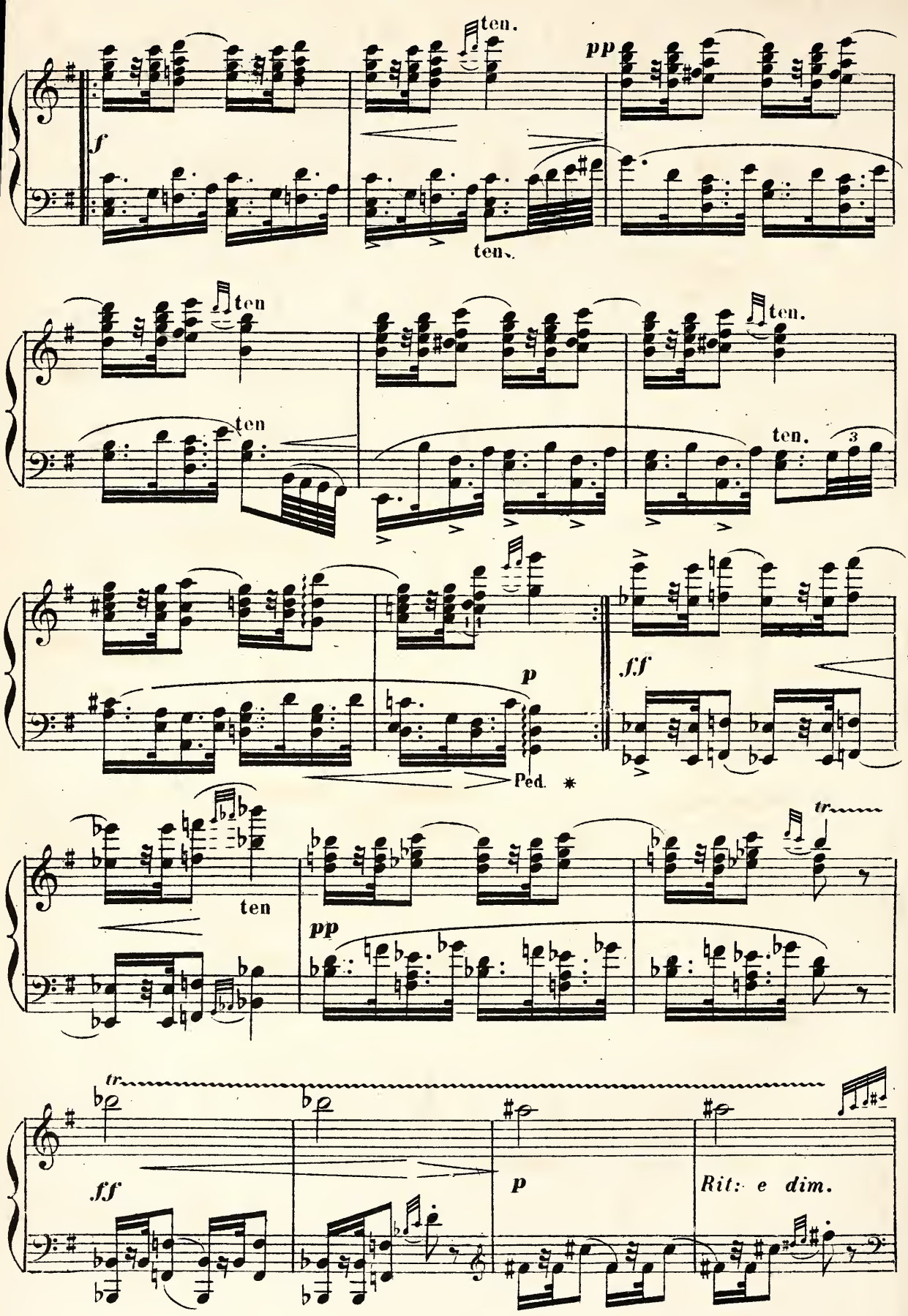
J'arrive maintenant aux concerts populaires dont je dois, cette année, m'occuper particulièrement dans cette revue, et j'y trouve tout d'abord à signaler une heureuse innovation : le huitième concert de chaque série sera consacré à l'audition d'une œuvre chorale. Le premier oratorio exécuté sera l'*Elie*, de Mendelssohn. M. Pasdeloup examine en ce moment un certain nombre d'œuvres nouvelles qu'il se propose de nous faire entendre, et parmi lesquelles je citerai une *Suite hongroise* de Hoffmann, un *Requiem*, de Brahms, la *Cloche*, de Stor, jouée avec grand succès l'hiver dernier aux Concerts populaires de Bruxelles, la *Sym-*

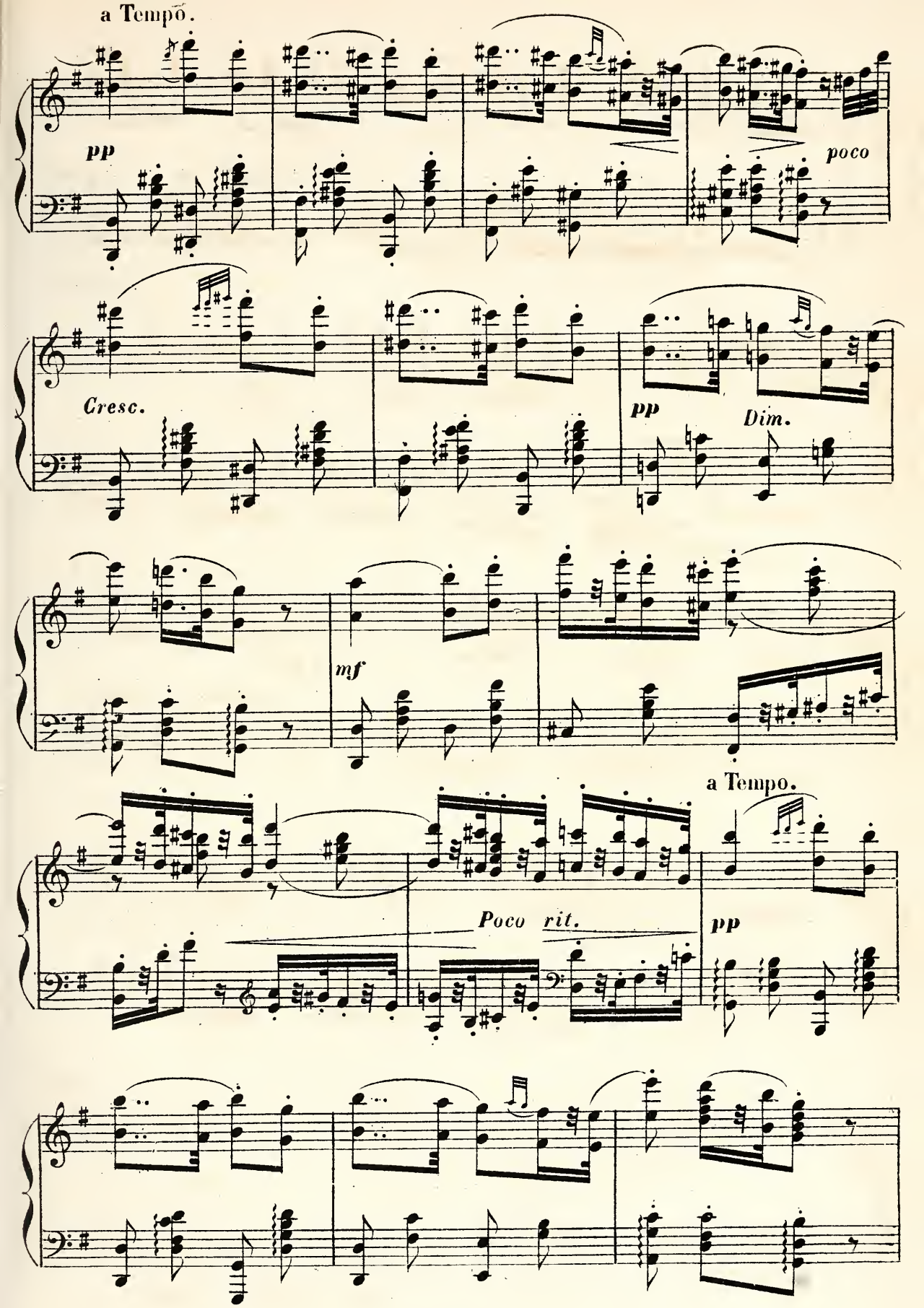
N° 2

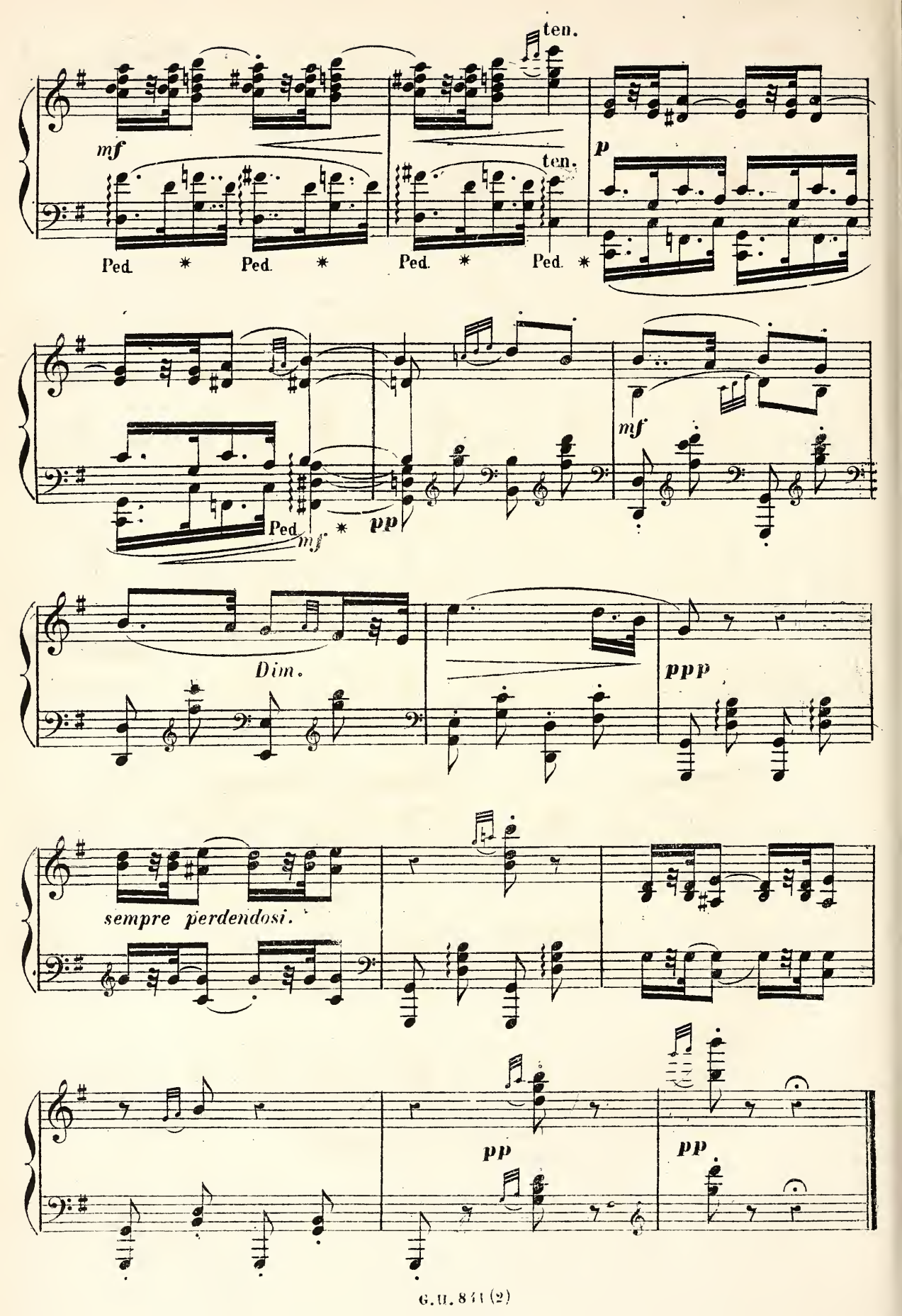
INTERMEDE



Paris, G. HARTMANN Ed: 19 Boul.d de la Madeleine. G. H. 841 (2) E. Beauvois Grav.


ten.
pp
f
ten.
ten
ten
ten.
ten.
3
p
Ped. *
f.f
ten
pp
tr
tr
f.f
p
Rit: e dim.


a Tempo.
pp
poco
Cresc.
pp
Dim.
mf
a Tempo.
Poco rit.
pp


ten.
mf
ten.
p
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
Ped. mf * pp
mf
Dim.
ppp
sempre perdendosi.
pp
pp

phonie espagnole, avec violon principal, de M. Lalo, et une *Suite pour violon et orchestre*, de Raff, qui doit être exécutée le 8 de ce mois par M. Sarasate. Je ne saurais trop engager M. Pasdeloup à faire la part aussi large que possible aux œuvres de notre jeune école française. Qu'il n'oublie pas que c'est lui qui a produit le premier MM. Massenet, Lalo, Guiraud, Bizet, Saint-Saëns et que, depuis le jour où ils ont fait entendre leurs premiers essais de musique instrumentale, ces compositeurs ont fait de remarquables progrès et forment aujourd'hui une école symphonique avec laquelle il faut compter. Je l'ai dit bien souvent, et je ne cesserai de le répéter : « associer dans une égale mesure les œuvres des compositeurs modernes (et surtout des français) aux chefs-d'œuvre du répertoire classique, tel doit être le programme de toute société musicale vraiment préoccupée de servir les intérêts de l'art. »

Tirons un trait après ce long préambule et passons au compte-rendu des deux premiers concerts de la première série. A quoi bon le dissimuler, le grand succès de la première séance a été pour le prélude du troisième acte de la *Traviata*, de M. Verdi. Ce morceau, chaleureusement applaudi, a obtenu les honneurs du bis, mais non toutefois sans soulever quelques protestations, auxquelles nous nous associons d'autant plus volontiers, qu'elles nous ont paru aussi justes au fond que modérées dans la forme. L'entr'acte de la *Traviata* est sans doute en soi un morceau fort estimable, qui doit produire et qui produit réellement tout son effet au théâtre, seulement il faut toujours en revenir au précepte d'Horace : « *Non erat hic locus.* » Le *Prélude* de M. Verdi, exécuté entre la *Symphonie héroïque* et le *Songe d'une Nuit d'été*, était absolument déplacé, et je ne comprends pas que M. Pasdeloup ait consenti à glisser cette hérésie dans ses programmes ordinairement fort orthodoxes. Heureusement, le morceau dont nous parlons n'affiche aucune prétention symphonique, et c'est précisément cette extrême simplicité qui l'a sauvé du ridicule. Avec tout autre prélude de M. Verdi, par exemple celui du *Ballo in maschera,* l'épreuve eût été beaucoup moins favorable.

On a exécuté ensuite la deuxième *Suite d'orchestre* (*Scènes hongroises*) de M. Massenet. Je ne m'étendrai pas longuement sur cette œuvre, qui a déjà été entendue plusieurs fois, et que le succès à consacrée; il me suffira de constater qu'on y trouve réunies toutes les qualités du jeune compositeur, y compris cette habileté de main qu'il possède à un si haut degré. Dans le premier morceau : *Entrée en forme de danse,* d'un rhythme original et d'une facture fort ingénieuse, le musicien a réussi, avec un rare bonheur, à faire revivre le caractère des danses hongroises,

qu'il avait pu saisir sur les lieux mêmes, lors de son voyage à Pesth en 1865. Nous publions en entier, dans le numéro de ce jour, le deuxième morceau *Intermède*, dont le thème si franc et le rhythme vigoureusement accentué sont encore relevés par de piquantes combinaisons de sonorités, par exemple, dans la reprise en *Si*, du premier motif, par les flûtes et les violoncelles, avec accompagnement de harpes et de cymbales (1).

Les Adieux de la fiancée composent un petit tableau, empreint d'une poésie charmante et baigné d'une teinte douce et mélancolique qui rappelle assez heureusement les grands horizons tristes des plaines de Hongrie. Comme idée et comme développement, c'est à mon sens la meilleure page de cette *Suite*, qui se termine par un finale très mouvementé dans ses différents épisodes et admirablement scénique. Je devrais dire *trop scénique*, car nous avons affaire à une œuvre symphonique ; mais n'oublions pas que la *Suite d'orchestre* française a bien plus d'affinité avec la musique dramatique qu'avec la symphonie, et que par conséquent les qualités scéniques doivent y être comptées au nombre des mérites de l'œuvre.

Les *Pièces pour orchestre*, de J.-S. Bach, qui remplissaient le quatrième numéro du programme, constituent une des plus remarquables études d'orchestration que je connaisse : la fugue du premier morceau est claire, facile et absolument exempte de la raideur ordinaire des formes scolastiques ; l'allegretto en mouvement de gavotte est charmant, bien qu'un peu court ; quant au final, il contient un solo de trompette horriblement difficile, dont M. Teste s'est tiré à son honneur.

La seule nouveauté du deuxième concert était la première audition d'un *Divertissement*, composé par Mozart en 1776. C'est une œuvre de jeunesse élégante et agréable, mais sans grande portée ; le style en a beaucoup vieilli : le *menuet et le final* présentent une très forte imitation de la manière d'Haydn. La belle marche des pèlerins d'*Harold en Italie*, de Berlioz, qui venait ensuite, a été bissée : le public, en cela, a fait preuve d'un goût très éclairé.

H. MARCELLO.

(1) Les *Scènes hongroises*, réduites par l'auteur pour le piano à deux et à quatre mains, ont été publiées par l'Éditeur Hartmann.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra. — M. Halanzier et M. Faure. — Théatre-Ventadour. — *La Traviata.* — *Il Trovatore.* — *Un Ballo in maschera.*

vant que la nature ne s'enveloppât tout à fait dans son linceul de neige, M. Faure et M. Halanzier, l'un directeur, l'autre baryton de l'Académie de musique, ont fait légèrement tinter les grelots de la folie. Grâces leur soient rendues pour ce bon mouvement, car les mortelles heures auront coulé plus vite; plus vite aussi l'automne aura rejoint l'hiver.

Au moment où l'Europe entière songeait à sa provision de bois, M. Faure, d'une part, et M. Halanzier, de l'autre, ont arrêté dans cette opération toute une partie du monde, attentive à leur voix. On eût dit deux cyclopes rappant à tour de bras l'enclume de la publicité. Devant ce bruit formidable qui a dominé pendant huit jours les crépitements de la fusillade carliste, l'agence Havas, l'agence Reuter et l'agence Stefani, faisaient vainement mouvoir les télégraphes. Les diplomates n'échangeaient plus de courriers; les ambassades chômaient. De Gibraltar aux îles Feroë, la consternation régnait. On se demandait à quel renversement de planètes conduirait fatalement la *démission* de M. Faure. Il semblait que la fin du monde ne fût plus un mythe, mais une probabilité redoutable, dont l'échéance serait hâtée par la retraite de M. Faure. Les principales cours de l'Europe songeaient à leur salut dans l'autre monde. Aussi les rares nouvelles qui nous en venaient bouleversaient toutes les hypothèses : on disait que Victor-Emmanuel avait rendu au

pape tous les États de l'Eglise, et qu'il s'était complétement refusé au départ de l'*Orénoque ;* on racontait que M. de Bismarck avait rendu la liberté à M. d'Arnim, en le suppliant de répandre à profusion les lettres secrètes qu'il détenait et pour lesquelles il était détenu ; on savait que le général Moriones avait demandé une suspension d'armes à Dorregaray, afin de voter en commun des indemnités aux villages incendiés, de doter l'Espagne de nouveaux ponts, et de la peupler de nouvelles diligences. Sur tous les points, la politique avait changé de face et revêtu cet aspect patriarcal.

En d'autres temps, le différend qui s'est élevé entre M. Faure et M. Halanzier n'eût engendré qu'un poème héroï-comique, comme la *Secchia rapita,* de Tassoni, *la Boucle de cheveux enlevée*, de Pope, ou simplement *la Pipe cassée*, de Vadé. Aujourd'hui cette querelle fait gémir la presse continentale. Le lecteur trouvera plus loin des documents nécessaires à l'instruction de l'affaire, et transcrits ici pour l'édification des races futures. Chacun, sur l'examen des pièces, formera son opinion. Pour moi, voici l'enseignement qui s'en dégage :

En ce qui concerne la Patti, cause première des dissentiments qui ont éclaté entre M. Faure et M. Halanzier :

1° La noblesse, le tiers-état et le clergé n'ont jamais manifesté l'intention irrévocable de marcher sur Versailles, dans le cas où le gouvernement ne triompherait pas des scrupules qu'éprouvait cette cantatrice à se faire entendre à Paris ;

2° Si madame Patti désirait être applaudie à Paris, elle n'avait qu'à se plier aux tarifs usités à Paris, comme le fera la Krauss ;

3° Je mets madame Patti au défi de me nommer un seul bienfaiteur de l'humanité auquel il ait jamais été versé 5,000 francs par soirée.

En ce qui concerne M. Halanzier :

1° M. Halanzier, en payant madame Adelina Patti 5,000 francs par soirée, payait madame Adelina Patti plus cher qu'elle ne vaut ;

2° En l'engageant pour cinq représentations à un taux insolite, il cédait visiblement à un intérêt de spéculation, sauf pour la première représentation dont bénéficiaient les Alsaciens-Lorrains ;

3° Pour réaliser sa spéculation, il a transformé un théâtre *national* de musique en un *théâtre d'exception*, attendu qu'il a obtenu du ministère des Beaux-Arts la permission d'élever de 10 à 27 francs le tarif des fauteuils d'orchestre ;

4° Il a eu tort de demander au ministère l'élévation d'un tarif consacré par l'usage, et le ministère a eu le tort de le lui accorder ;

5° Le droit absolu de chaque citoyen résidant sur le territoire français et satisfaisant à la loi de l'impôt, est d'entendre la Patti pour 10 francs et non pour 27, attendu que la subvention accordée au directeur de l'Opéra est prélevée sur le produit des contributions perçues par l'État, et que l'emploi de cette subvention est réglé par un cahier des charges fixant à 10 fr. le prix du fauteuil d'orchestre;

6° Il en résulte que, pendant cinq jours, le directeur de l'Opéra, d'accord avec le ministère, a éludé les dispositions de son privilége et abusé du monopole dont il jouit, ce qui est sans précédent comme sans excuse.

En ce qui concerne M. Faure :

1° M. Faure a dénoncé un procédé directorial attentatoire aux intérêts du public;

2° Il ne faut pas lui en savoir gré, puisqu'il n'a obéi qu'à l'impulsion de son amour-propre, visiblement contrarié ;

3° La police de l'Académie de musique ne lui appartient pas;

4° Il n'avait pas le droit de *donner sa démission :* le terme était impropre et l'action noire, puisqu'il était lié par un traité moral et verbal à la fortune de M. Halanzier.

5° Il y a mis un ton qui autorisait pleinement M. Halanzier à le remercier de ses services;

6° En prolongeant sa résistance, en dérangeant plusieurs membres de l'Institut pour la rédaction de ses protocoles, il a laissé croire que sa vanité n'était pas moindre que son talent.

En résumé, si M. Halanzier a eu le tort de donner du canif dans son contrat avec l'État, il a eu le tort non moins grand de laisser discuter son administration par un de ses pensionnaires dont l'influence paraît faire échec à sa volonté. Cette compétition d'autorité dans la direction de notre première scène lyrique jette autour d'elle un trouble fâcheux; elle inquiète et elle révolte tous les esprits indépendants. Pour M. Halanzier, M. Faure n'est pas un artiste; c'est une belle-mère.

Il faut que M. Halanzier apprenne à se passer de M. Faure, et qu'il nous apprenne à nous en passer nous-mêmes. M. Halanzier qui, au demeurant, sait les choses du théâtre, doit s'être aperçu que si les Parisiens ont besoin d'un fétiche, il leur importe peu que ce fétiche soit le même, pourvu que ce fétiche soit.

Théatre Ventadour. — Le théâtre Ventadour a repris *la Traviata*, *Il Trovatore* et *Un Ballo in maschera*, pour les débuts de divers artistes. Nous ne dirons rien de ces trois opéras, sur lesquels on a dit tout et même autre chose.

Nous entendîmes dans *la Traviata* :

M. Verati, un ténor dont la voix est mal posée et souvent défaillante ;

M. Rinaldi, un baryton qui sait se servir d'une voix de courte portée ;

Madame Pozzoni, qui, malgré sa *furia italiana*, s'est fait justement applaudir dans le rôle épineux de Violetta.

Nous eûmes dans *Il Trovatore*, outre M. Verati :

M. Padilla, un *conte di Luna*, qui serait parfait s'il consentait à respirer à point et à prosodier son chant ;

Mademoiselle Lamare, qui a du feu, de l'entente scénique, — ce qu'on était convenu d'appeler, dans le langage de dix-huitième siècle, des *entrailles* ;

Mademoiselle Ormeni, contralto, livrée en pâture à la risée publique par une direction impitoyable.

Nous vîmes ensuite dans *Un Ballo in maschera :*

M. Anastasi, ténor, qui a certaines qualités de solidité ;

M. Padilla, dont le baryton s'est considérablement assoupli depuis l'an dernier, de telle sorte qu'il a détaillé merveilleusement l'air fort difficile et fort beau du troisième acte ;

M. Soto, qu'on s'obstine à nous montrer dans des rôles tragiques, alors que son talent bouffe est notoire ;

Madame Pozzoni, qui touche par plus d'un côté à la grande artiste, mais qui devra se mettre en garde contre l'exaltation vocale ;

Mademoiselle Émiliani, une sorcière qu'il faut craindre ;

Et enfin, dans le rôle du page, mademoiselle Varni, soprano acuto, dont la voix est hostile à la vocalise, et la structure rebelle au travesti.

ARTHUR HEULHARD.

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

SEPTEMBRE

25 *Septembre.* — Londres. Inauguration, dans le vestibule du théâtre de Drury-Lane, de la statue du compositeur irlandais Michel-William Balph, dit Balfe, ancien chanteur dramatique, auteur de nombreux opéras anglais, français et italiens : *the Maid of Honour, the Bohemian Girl, Falstaff, the Maid of Artois, Keolante, le Puits d'amour, les quatre Fils Aymon, l'Etoile de Séville, l Assedio di La Rochelle, Satanella, il Talismano,* etc., etc. La statue, œuvre de M. Malempré, représentait Balfe appuyé sur les partitions de ses nombreux ouvrages, tenant dans la main droite un crayon, dans l'autre un rouleau de papier réglé. Toutes les sommités du monde musical de Londres assistaient à la cérémonie, où l'un des principaux critiques et publicistes spéciaux de l'Angleterre, M. Grünsen, a prononcé un discours retraçant les grands traits de la vie et de la carrière de Balfe.

29 *et* 30 *Septembre,* 1er, 2 *et* 3 *Octobre.* — Liverpool (salle de la Philharmonie). Grand festival triennal, placé sous la direction générale de sir Julius Benedict, le violoniste Saintan dirigeant l'orchestre. Outre le *Paulus* de Mendelssohn, outre un oratorio de M. Arthur Sullivan, *the Light of the World,* et divers fragments de *Judas Machabée,* du *Messie* et d'*Israël en Égypte* de Haendel, on y exécute la Symphonie avec chœurs de Beethoven, une nouvelle messe, *Angeli custodes,* de M. Gounod, des fragments de *Jeanne d'Arc* du même auteur, et enfin quatre œuvres écrites expressément pour la circonstance : Symphonie nouvelle en *sol,* de M. Benedict, *Festival Ouverture* de M. Macfarren, *Festival Marsch* de M. Oakeley, professeur à Édimbourg, et *the Lay of the last Minstrel,* symphonie descriptive de M. J.-Fr. Barnett. La recette des cinq concerts, dans deux desquels on a entendu madame Adelina Patti, a atteint le chiffre respectable de 155,000 francs.

Derniers jours de Septembre. — Bruxelles. Exécution, à la séance annuelle de la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, de *Tasso's Dood* (*la Mort du Tasse*), cantate de M. Florimond van Duyse, qui avait valu à ce jeune artiste le second prix de Rome en 1873 (1).

OCTOBRE

1er *Octobre.* — Réouverture annuelle de Frascati. Les concerts de cet établissement sont maintenant de deux sortes : Concerts classiques, dirigés par M. Henri Litolff, et Concerts-promenades, placés sous la direction de M. Arban. — A Offenbach, chez l'éditeur André, paraît le premier numéro d'un nouveau journal de musique, qui porte pour titre : *Harmonie;* ce journal est, dit-on, destiné à soutenir les doctrines de l'école dite de l'avenir; il est donc wagnérien au premier chef.

2. — Réouverture annuelle du Casino, qui prend la dénomination de Trianon d'hiver (?).

5. — Opéra-Comique. Rentrée de madame Galli-Marié dans le rôle de *Mignon,* créé par elle à ce théâtre.

6. — Vienne (Opéra-Comique). Réouverture de ce théâtre, fermé depuis quelques mois à la suite d'un désastre financier, par la première représentation de *Don César de Bazan,* opéra de M. Jules Massenet, traduit en allemand. L'ouvrage du jeune maître, qui avait été assez froidement accueilli à Paris il y a deux ans, paraît obtenir à Vienne un vif succès; il a pour principaux interprètes madame Tremel, MM. Hermany et Erl.

9. — Variétés. Reprise de *la Périchole,* opéra bouffe de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Offenbach.

10. — Théatre-Ventadour. Ouverture de la saison italienne par *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, pour les débuts de madame Pozzoni-Anastasi (Lucrezia), de M. Anastasi (Gennaro), de M. Romani (le duc), et de mademoiselle Emiliani (Maffio Orsini), jeune élève de M. Duprez, française de naissance. On sait que le théâtre-Ventadour prend tout à la fois la succession du Théâtre-Italien et du Théâtre-Lyrique, qu'il hérite de la subvention destinée à ce dernier, et qu'il doit jouer concurremment, avec l'opéra italien, l'opéra et l'opéra-comique français. Son directeur est M. Bagier. — Théatre-Déjazet. Pre-

(1) Au théâtre de Dieppe on avait donné, le 13 septembre, la première représentation d'un opéra comique en un acte, *le Remplaçant,* paroles et musique de M. Edmond Deparis, artiste de la ville. — A Hambourg, le 16 septembre, inauguration du nouveau Théâtre municipal.

mière représentation : *les Heures diaboliques,* opérette fantastique en cinq actes et quatorze tableaux, paroles de MM. Léon et Frantz Beauvallet, musique de M. Eugène Moniot — Folies-Bergère. Première représentation : *Blanc-Farinier,* opérette en un acte, paroles de M. d'Erville, musique de M. Rousselot. — Lecco. Première représentation : *il Duca di Tapigliano*, opéra, musique de M. Cagnoni.

11. — Opéra. Représentation extraordinaire donnée, sous le patronage de madame la maréchale de Mac-Mahon, au bénéfice de la Société de secours des Alsaciens-Lorrains. On joue *les Huguenots*, et madame Adelina Patti chante pour la première fois, en France et en français, le rôle de Valentine, dans lequel elle obtient un très grand succès. Pour la première fois aussi, le prix des places à l'Opéra prend des proportions californiennes, les places de loges d'avant-scène étant cotées à 60 francs, celles des premières loges à 50 francs, les fauteuils d'orchestre à 40 francs, et le reste à l'avenant. Aussi la recette produit-elle le chiffre fabuleux de près de 40,000 francs. A la suite de cette représentation, madame Adelina Patti en donne encore quelques autres, et le prix des places, sans atteindre les proportions colossales des premiers jours, est cependant plus que doublé pour la circonstance.—Mannheim. Première représentation : *la Sauvage apprivoisée*, opéra comique en quatre actes, paroles de M. Victor Widmann, musique de M. Hermann Gœtz.

14, 15, 16 et 17. — Leeds. Grand festival, dans lequel on exécute : *Paulus* et la symphonie-cantate de Mendelssohn; *le Messie* et des fragments d'*Israël en Egypte*, de Haendel ; *Saint-Jean-Baptiste*, oratorio de M. Macfarren; *la Fiancée de Dunkerron*, cantate de M. Henry Smart, etc., etc. Les solistes sont mesdames Tietjens et Patey, MM. Lloyd et Santley.

17. — Théatre-Ventadour. Reprise de *la Traviata,* de M. Verdi, pour les débuts du ténor Verati, du baryton Rinaldi, et la continuation de ceux de madame Pozzoni-Anastasi. — Bruxelles (Fantaisies-Parisiennes). Première représentation : *le Chignon d'or,* opérette bouffe en trois actes, paroles de MM. Eugène Grangé et Victor Bernard, musique de M. Émile Jonas.

18. — Opéra. Madame Adelina Patti, qui, le mercredi 13, a donné une seconde représentation des *Huguenots,* chante pour la première fois à Paris le rôle de Marguerite dans *Faust.* — Les journaux publient une lettre de M. Faure, annonçant qu'il a donné sa démission et qu'il quitte l'Opéra. — Concerts-populaires. Premier concert de la saison.

20. — Leipzig. La Société de Concerts *Euterpe* célèbre le cinquantième anniversaire de sa fondation.

21. — Opéra. Cinquième et dernière représentation de madame Adelina

Patti, qui chante *Faust* pour la seconde fois. — Neuilly-sur-Seine. Mort du chanteur Théodore Coulon, belge de naissance, qui avait tenu l'emploi des basses profondes successivement à l'Opéra-Comique et à l'Opéra, et qui avait chanté ensuite en province et en Italie. Il avait épousé, il y a quelques années, mademoiselle Levielli, chanteuse légère à l'Opéra. Théodore Coulon était âgé de cinquante-trois ans.

22. — Théatre-Ventadour. Reprise d'*il Trovatore*, de M. Verdi, pour la rentrée de M. Padilla (le comte de Luna), et les débuts de MM. Verati (Manrico), Soto (Fernando), de mademoiselle Lamare (Léonora), et de mademoiselle Ormeni (Azucena). — Délassements-Comiques. Première représentation : *De Chrysocale*, opérette en un acte, paroles de MM. Dharmenon et Gaston Escudier, musique de M. Ch. de Sivry (Emile Ettling).

24. — Théatre-Ventadour. Reprise d'*un Ballo in Maschera*, de M. Verdi, pour les débuts de madame Pozzoni-Anastasi, de mademoiselle Varni (Wagner), de MM. Anastasi, Padilla et Soto. — Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts : lecture, par le nouveau secrétaire-perpétuel, M. le vicomte Henri Delaborde, de l'éloge de son prédécesseur, M. Ernest Beulé; exécution d'une ouverture de M. Henri Maréchal, premier grand prix de Rome de 1870, et de la cantate de M. Léon Ehrhart, premier grand prix de Rome de 1874. Cette cantate, intitulée *Acis et Galatée*, et dont les paroles ont pour auteur M. Eugène Adenis, est chantée par madame Fursch-Madier, MM. Nicot et Bryon d'Orgeval. Dans la même séance, les noms de trois compositeurs sont proclamés pour divers prix institués par des particuliers, et dont l'Académie est la dispensatrice : M. Duprato partage le prix Trémont avec deux autres artistes; M. Louis Deffès partage aussi le prix Lambert; enfin, le prix fondé par M. Chartier pour l'encouragement de la Musique de chambre, est décerné à M. Auguste Morel, ancien directeur du Conservatoire de Marseille. — Opéra-Comique. Trois cent cinquantième réprésentation de *Mignon*, de M. Ambroise Thomas. — Folies-Bergère. Première représentation : *Ah! c't Indien*, opérette en un acte, paroles de M. Céhem Gédé (?), musique de M. Firmin Bernicat. — Milan. Inauguration du nouveau théâtre Castelli, destiné à la représentation des œuvres lyriques (1).

A. P.

(1) Dans le cours du mois d'octobre, on donne au café concert des Porcherons la première représentation de *Virginie Angot*, opérette en un acte, musique de M. Muller.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

. Arthur Heulhard, dans sa *Revue des Théâtres*, entretient nos lecteurs du différend survenu entre M. Halanzier, directeur de l'Opéra, et l'un de ses artistes, M. Faure. — Mademoiselle Adelina Patti avait prêté son concours à une représentation extraordinaire, donnée au bénéfice des Alsaciens-Lorrains. Pour cette œuvre de bienfaisance, le prix des places avait été sensiblement augmenté. Les fauteuils d'orchestre, cotés suivant le Cahier des charges à 10 francs, avaient été portés à 27 francs. Rien que de très normal jusqu'ici; mais mademoiselle Patti avait encore chanté deux fois *les Huguenots* et deux fois *Faust;* et comme elle percevait pour chacune de ces représentations un cachet de 5,000 francs, le prix des places était resté hors nature.

M. Faure s'était appuyé sur cette élévation du prix des places pour donner sa *démission* au ministre des Beaux-Arts. En même temps, il publiait, dans les journaux parisiens, une lettre basant sur le même motif l'abandon de son poste à l'Académie de musique.

M. Halanzier, justement ému de la publicité donnée à cet incident, a envoyé à la presse la lettre suivante :

« Monsieur le rédacteur,

« Puisque M. Faure a cru devoir traiter par la voie de la presse la question qui nous divise, je me vois forcé, bien à regret, de vous prier d'insérer une réponse que j'ai faite aussi courte que possible.

« Tenant avant tout à rester sur le terrain de la conciliation, je n'aborderai pas des points qui me semblent aujourd'hui jugés ; je me bornerai à établir par des faits irréfutables quelle est la situation de M. Faure vis-à-vis de moi et quelles sont ses obligations envers le public.

« D'abord, je demanderai à M. Faure pourquoi il s'est adressé au ministre. Il a donc oublié qu'au mois de novembre dernier, alors que les appointements du personnel étaient payés par l'État, M. le ministre ayant autorisé une représentation de *la Favorite* au Havre, au profit des victimes d'un naufrage, il exigea mon consentement personnel, alléguant qu'il ne reconnaissait qu'à moi, son directeur, le droit de l'envoyer au Havre ou ailleurs ? A-t-il égale-

ment oublié que, sur la demande du directeur du Havre, M. le ministre ayant permis qu'une seconde représentation eût lieu, il s'y refusa formellement par cette raison qu'il considérait comme indispensable mon acquiescement à cette représentation?

« En agissant ainsi, M. Faure avait pour but de conserver ses droits contre moi personnellement, dans le cas où l'État cesserait de payer les appointements du personnel. C'était juste; mais, pour être logique, c'est à moi, aujourd'hui comme alors, qu'il aurait dû avoir affaire.

« J'arrive à ce mot de *démission*, qui tendrait à faire croire que M. Faure se considère non plus comme un artiste, mais comme un fonctionnaire. C'est évidemment une erreur.

« M. Faure est lié envers moi par un engagement. Cet engagement est verbal; mais, par cela même, il n'en est que plus étroit, entre honnêtes gens, dans ses conséquences réciproques; et M. Faure l'entend si bien ainsi lui-même, qu'à la date du 24 juin dernier, il m'adressait de Londres le télégramme suivant :

« Pouvez-vous m'accorder un mois, voyage compris, pour Pétersbourg, « novembre ou décembre? Réponse. »

Ce n'est donc pas de *démission* qu'il convient de parler, mais de *résiliation*, ce qui n'est pas la même chose; et, pour cela, il faudrait ma participation. Il faudrait plus encore, car M. Faure ne peut avoir oublié l'article 10 du règlement général de l'Opéra, auquel il est soumis comme tous ses camarades. Cet article est ainsi conçu :

« Dans le cas d'une contestation entre l'administration et un artiste devant « la juridiction compétente, aux termes des lois et du présent règlement, le « service ne devra pas en souffrir; en conséquence, l'artiste devra satisfaire « aux demandes de l'administration pendant toute la durée de cette contesta- « tion, sous les peines portées par les règlements pour refus de service. »

« En résumé :

« Je le répète, j'aime à espérer encore que les choses n'en viendront pas là; et, de mon côté, je ferai tout ce qui dépendra de moi pour faciliter un rapprochement, mais sans abandonner aucun des droits que j'ai mission de faire respecter en ma qualité de directeur de l'Opéra.

« Agréez, monsieur le rédacteur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

» HALANZIER. »

A la suite de cet échange de lettres, qui ont eu malheureusement une publicité énorme, l'on a fini par où l'on aurait dû commencer: une conciliation a été tentée; et à la suite de démarches amiables faites par *des membres de l'Institut*; le *protocole* suivant a été rédigé et publié :

« Nous sommes heureux d'annoncer que, grâce à une intervention sympathique, inspirée avant tout par l'intérêt de l'art et du public, le différend qui existait entre M. Faure et M. Halanzier, directeur de l'Opéra, est terminé.

« M. Halanzier a spontanément déclaré qu'il n'avait jamais songé à ériger en principe un fait aussi exceptionnel que l'augmentation du prix des places au théâtre de l'Opéra pour les représentations récentes de Mme Patti; que, s'il

s'était cru autorisé à le faire, c'était en raison de sa situation toute provisoire dans la salle Ventadour, et qu'une pareille mesure ne saurait se reproduire dans la salle nouvelle.

« Devant cette déclaration et en présence des regrets exprimés par M. Halanzier, qui, le premier, avait ouvert la porte à la conciliation, M. Faure a déclaré à son tour que, pénétré de la reconnaissance et de déférence pour le public, et mettant de côté toute question personnelle, il se ferait un devoir comme un honneur de reprendre son service à l'Opéra aussitôt que son état de maladie, régulièrement constaté, pourra le lui permettre.

« Nous aimons à ajouter que cette heureuse solution est due au concours obligeant de trois membres de l'Institut : MM. Legouvé et Camille Doucet, de l'Académie française, et M. Ambroise Thomas, de l'Académie des Beaux-Arts. »

M. Faure a fait *sa rentrée* dans le rôle de *Guillaume Tell.*

— M. Baudouin, le critique musical de *la République française,* vient de publier un article remarquable, dont nous extrayons les pages suivantes :

« Le bilan théâtral de la période 1873-74 est loin d'être chargé. L'Académie de musique ne nous présente qu'une seule œuvre nouvelle : *l'Esclave*, opéra en cinq actes de MM. Foussier et Got, musique de M. E. Membrée. A vrai dire, M. Halanzier a pour lui une excuse sérieuse. Le ministre, qui a frappé le théâtre qu'il dirigeait, le met, cette année, presque à l'abri des reproches. Aussi ne lui en ferons-nous point. Les représentations de l'Opéra à la salle Ventadour ont commencé le 19 janvier dernier par *Don Juan*, et ont été continuées sans incidents notables avec différents ouvrages du répertoire : *Guillaume Tell*, *la Favorite*, *Coppelia*, *la Source*, etc.

« On aurait pu croire tout d'abord que la suppression momentanée des représentations de l'Opéra devait profiter au théâtre de l'Opéra-Comique et lui imprimer une activité réelle. Dans ce cas, on se serait trompé grandement. M. Du Locle est resté fidèle à ses habitudes. En dehors du *Florentin*, qu'il s'est empressé d'étouffer ; de *Gilles et Gillotin*, charmante pochade pleine de finesse et d'esprit due à la plume de M. A. Thomas, et rappelant les beaux jours du *Caïd,* enfin d'un ou deux levers de rideau parmi lesquels nous citerons, pour mémoire seulement, *le Cerisier* de M. Duprato, M. Du Locle s'est borné à ses reprises éternelles. Nous ne reviendrons pas ici sur le compte du *Florentin*, opéra comique en trois actes, de MM. Charles Lenepveu et de Saint-Georges, et dont nous maintenons toute la valeur réelle, malgré le très petit nombre de représentations que lui a accordées, non la défaveur du public, mais le mauvais vouloir du directeur. Quant à *Gilles et Gillotin*, nous ne pouvons nous empêcher de trouver étranges les entraves mises par M. A. Thomas à l'exécution de son œuvre attrayante. L'auteur de *Mignon* aurait-il craint que l'esprit délicat dont pétille sa partition n'accusât davantage les longueurs d'*Hamlet?*

« Malgré l'inconvenance des exécutions solennelles de *Marie-Magdeleine*, de M. Massenet, et de *la Messe de Requiem* de M. Verdi, sur une scène profane, l'importance de ces deux pages ne nous permet pas de les passer sous silence.

Marie-Magdeleine contient plusieurs parties du plus haut intérêt, en ce sens qu'elles atteignent à l'originalité par des procédés d'une adresse véritablement merveilleuse. Quelques morceaux s'y montrent d'une couleur charmante et d'un fini de nuance exquis, mais l'ensemble de l'ouvrage pèche par un manque de conviction, dans le style comme dans les idées. Pour ce qui est du *Requiem*, il nous a beaucoup appris en peu de temps : d'une part, qu'il ne faut jamais se fier aux réputations faites à l'avance et proclamées trop haut ; d'autre part, que mesdames Stolz et Waldmann chantaient d'une manière admirable ; enfin, que M. Verdi avait encore beaucoup à faire avant de devenir un bon compositeur symphonique, et mille autres choses encore que nous ne pouvons dire. En fait de reprises, *Maître Wolfram*, de M. Reyer, et *Joconde* n'ont pas brillé par l'exécution. Est-il nécessaire d'ajouter encore la *Dame blanche* et le *Domino noir ?*

« Pour les Italiens, leur programme s'est montré tellement incolore, qu'à part les *Astuzie femminili*, de Cimarosa, dont le succès n'a pas été plus accentué cette fois que les précédentes, nous ne trouvons rien qui mérite d'être cité en dehors du répertoire courant.

« Les autres théâtres où l'on fait de temps à autre un peu de musique, les Bouffes, la Renaissance et la Gaîté, ont été livrés entièrement à M. Offenbach. Ce que nous avions prévu, il y a deux ans, s'est réalisé cette année. Soit avec *Orphée*, soit avec *la Jolie Parfumeuse* ou *Bagatelle*, cet élucubrateur de quadrilles a mis la main sur toutes nos scènes secondaires. Il ne lui manque plus que les Folies-Dramatiques, que défend heureusement, pendant quelque temps encore, *la Fille de madame Angot*. Mais après ? Gare à M. Cantin !

« Tel est le résumé peu brillant de cette année théâtrale, aux points de vue dramatique et lyrique. Maintenant, il nous reste à examiner, dans leur ensemble, les manifestations symphoniques, et notre tâche va devenir d'autant plus facile et agréable à remplir, que nous n'aurons partout que progrès à constater.

« De nos principales sociétés concertantes, la Société des concerts du Conservatoire est celle qui a le moins produit d'œuvres nouvelles pendant la saison dernière. — Peut-être ne faut-il s'en prendre qu'à l'indisposition prolongée de M. Deldevez, son premier directeur ; toutefois, cela est regrettable. Ainsi, pendant toute la saison, ne trouvons-nous à signaler que la *Symphonie en ré mineur* de R. Schumann, déjà connue à Paris, mais apparaissant pour la première fois au Conservatoire ; une ouverture sans intérêt de M. Zuylen de Nievelt, l'ouverture de *Marie Stuart ;* enfin, des fragments, admirables de couleur et de poésie, de *Roméo et Juliette* et d'*Harold*, de Berlioz. Mais, quoiqu'ayant peu révélé de beautés inconnues, la Société des concerts n'est pas sans avoir fait de pas en avant. La discipline de ce remarquable orchestre et les qualités de son exécution se sont accrues encore pendant cette période, et l'on ne saurait trop y applaudir.

« Aux Concerts populaires, dirigés par M. Pasdeloup, l'interprétation est demeurée la même, affectée des mêmes défauts graves dans la justesse des sonorités, douée des mêmes qualités pour le reste. M. Pasdeloup a, d'ailleurs, persévéré dans son rôle de propagateur. Dès le commencement de la saison, il avait commandé à trois jeunes compositeurs, aimés déjà de son public, trois ouvertures nouvelles. Ces trois œuvres, *Patrie !* de M. Bizet, page colorée,

mais d'un plan bizarre; *Phèdre*, de M. Massenet, l'un de ses meilleurs ouvrages, et le plus personnel; enfin, l'*Ouverture de Concert*, de M. Guiraud, ont su recueillir des éloges unanimes.

« L'ouverture des *Piccolomini*, de M. V. d'Indy, et les *Esquisses symphoniques*, de madame de Grandval, sont d'une valeur moindre; la première, parce qu'elle est faite à un point de vue trop descriptif; les secondes, parce qu'on y reconnaît trop la main délicate, mais sans vigueur, d'une femme. Quant aux fragments du *Stabat*, de M. Bourgault, malgré de réelles qualités de facture et de style, ils ont eu peu de succès près du public. Cela se comprend de soi. M. Bourgault croit à l'art religieux, et il veut en faire à notre époque, en employant les formules musicales sévères des siècles passés. En procédant ainsi, il n'arrive à produire que de l'archéologie musicale, et le charme en souffre... A qui la faute?

« Nous arrivons enfin au Concert national, à celui qui a le plus fait pendant ces temps derniers, non-seulement pour mettre en lumière les œuvres de nos compositeurs, mais pour établir, en outre, leur supériorité symphonique. M. Colonne, l'habile et intelligent directeur, a pris les œuvres récentes les plus acclamées des écoles étrangères, et il les a mises en regard d'œuvres analogues de l'école française contemporaine. Eh bien! l'avantage nous est toujours resté, et un avantage éclatant. Qu'est devenu le *Concerto* pour violon et orchestre de Max-Bruch, en présence de celui de M. E. Lalo? Que sont devenus *Mazeppa*, de Listz, et la *Ballade et minuetto-scherzo*, de M. A. Dupont, devant *le Phaëton*, de M. Saint-Saëns, et les *Suites d'orchestre*, de M. Massenet? Chacun peut le dire : les œuvres étrangères ont paru bien pâles.

« Nous voudrions encore parler des progrès croissants de la *Société nationale de musique* et des remarquables auditions données par M. Danbé et la Société chorale Bourgault-Ducoudray, mais la place nous manque.

« Contentons-nous de constater qu'avec l'aide de ces vaillantes Sociétés, l'art symphonique est maintenant, non-seulement dans une voie excellente, mais qu'il est en honneur aussi près du public. Qui aurait dit, il y a quelques années, que la foule serait accourue avec enthousiasme aux belles interprétations du *Messie* de Haendel, et de la *Passion* de S. Bach, données par M. Lamoureux, au Cirque des Champs-Élysées? Eût-on jamais pensé qu'un public ordinaire, à Paris, aurait redemandé avec frénésie *la Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin (seizième siècle)? L'éducation se fait, l'esprit marche, et, si le progrès n'est pas encore complet, au moins est-il considérable. »

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — Les répétitions de la *Jeanne d'Arc*, de M. Mermet, interrompues par l'incendie de l'Opéra, seront reprises de façon à donner l'ouvrage dans le courant de l'année prochaine. La Commission du budget a, d'ailleurs, voté les fonds nécessaires pour montrer, dès le début, cinq opéras qu'elle a désignés au directeur de

l'Académie de musique : *les Huguenots, Faust, Hamlet, Guillaume Tell* et *Jeanne d'Arc.*

— M. Halanzier vient de renouveler, pour trois années, l'engagement du baryton Lassalle.

Opéra-Comique. — La direction de ce théâtre a ajourné la première représentation de *Mireille* au commencement de ce mois.

Théâtre-Ventadour (Italiens). — Mademoiselle de Belocca débutera, la semaine prochaine, dans *le Barbier.*

Gaîté. — Thérésa est engagée à la Gaîté pour remplir le rôle de Juanita dans *Don Quichotte*, de Sardou et Offenbach.

Renaissance. — La première représentation de *Giroflée-Girofla* aura lieu sous peu de jours.

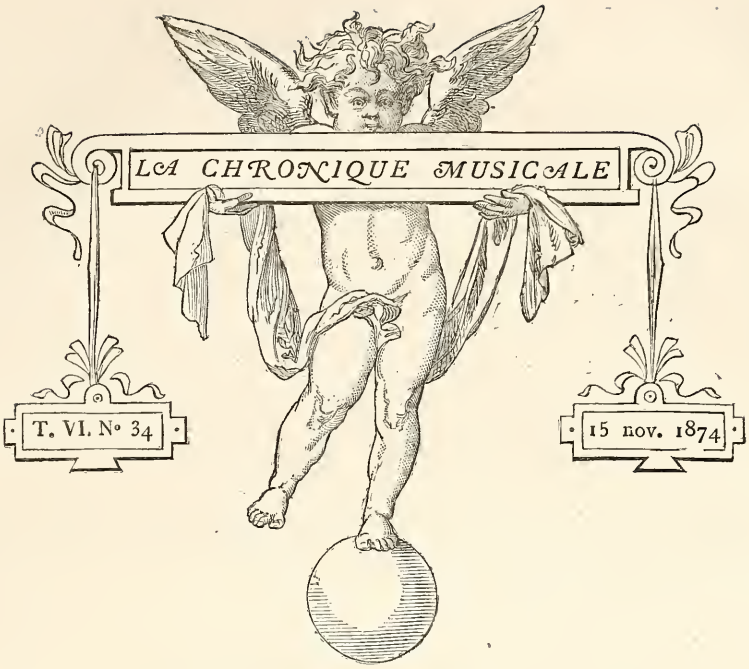
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

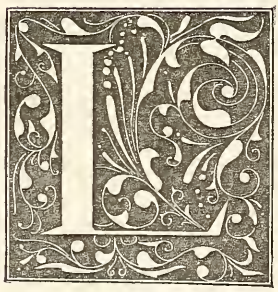
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



LES TRAVAUX DU NOUVEL OPÉRA[1]



Loin de se démentir, l'activité apportée aux travaux dont j'entretiens les lecteurs depuis deux mois, n'a fait que redoubler en se divisant sur toutes les parties de ce chantier colossal.

De tous côtés les efforts se sont multipliés et se multiplient chaque jour davantage, avec un admirable entrain. Certainement le but qu'on s'est proposé sera atteint. Dans le courant du mois de janvier, les impatiences du public seront satisfaites. Chacun pourra de ses propres yeux contempler l'œuvre dont, le premier, j'ai eu le plaisir de donner une description sommaire.

(1) Voir les numéros des 15 septembre, 15 octobre et 1er novembre.

Les travaux du

GRAND FOYER

bien que très avancés, ne sont pas près encore de leur achèvement. Aujourd'hui, si j'en parle, ce n'est qu'au point de vue du système d'éclairage employé. J'ai vu les ouvriers de la maison Lecoq, de la rue Saint-Denis, fixer au plafond les dix lustres qui projetteront leurs *mille* becs de flamme sur les richesses du promenoir étincelant de dorures. Chaque lustre porte cent becs de gaz, divisés en deux parties bien distinctes. Quarante-deux sont destinés à éclairer la partie inférieure et la partie moyenne du foyer. Les cinquante-huit autres becs, disposés sur un réflecteur, auront pour mission d'illuminer la partie supérieure, les statues, les corniches et les peintures du plafond.

Chaque lustre pèse *sept cents kilogrammes*. Par conséquent, la voûte supportera un poids de *sept mille kilog*.

LA SALLE

on le sait déjà, a été construite sur le modèle de l'ancienne salle de la rue Le Peletier. Ses proportions n'ont cependant pas été exactement respectées, car il y aura une plus-value de quelques centaines de places. Cet accroissement proviendrait aussi d'une disposition plus savante des places à bas prix.

Trois couleurs ont été employées dans la décoration de la nouvelle salle : l'or jaune, l'or vert, et le rouge. Les deux premiers éléments dominent et scintillent de toutes parts. Le rouge semble ne servir qu'à repousser les deux autres couleurs. Il remplit, du reste, à merveille la fonction qui lui est attribuée.

Chaque loge est délicieusement sculptée. Des attributs lyriques ou dramatiques, des masques comiques ou tragiques, des instruments de musique remontant aux temps les plus primitifs, sont semés à profusion. De longues branches de lauriers encadrent ces sujets divers. L'ensemble de cette décoration est, selon moi, d'un goût parfait. Les loges d'entre-colonnes sont particulièrement exquises. Les chapiteaux des colonnes entre lesquelles elles sont placées, sont supportés par deux cariatides, bronze et marbre, d'un style semblable à celui des cariatides qui soutiennent la porte monumentale du grand escalier.

Les appuis des loges, de même que la tapisserie des fauteuils, sont en velours rouge. Autant qu'il est possible de s'en rendre compte en l'absence des siéges, les places seront plus confortables qu'elles ne l'étaient jadis.

J'ai déjà dit que les couloirs entourant les loges et y donnant accès avaient d'énormes proportions. Débarrassés des matériaux divers qui les encombraient, on peut maintenant les mesurer exactement et comprendre que les spectateurs de la salle quadruplés et même quintuplés pourraient s'y promener à l'aise. Je ferai la même observation au sujet du grand escalier, sur lequel tout le public d'une représentation aura la faculté de circuler les coudées franches.

En vérité, à l'Opéra nouveau, les dégagements eux-mêmes ont un aspect grandiose.

LA SCÈNE

est absolument terminée et, quand il le voudra, le régisseur est libre désormais de crier : « Au rideau ! » Pour mémoire, je signalerai les dix loges qui ont été construites en arrière du manteau d'arlequin, cinq à droite et cinq à gauche. Un escalier en colimaçon y conduit.

La scène est divisée en dix plans, comprenant dix rues, comprenant elles-mêmes deux costières, une ferme et des trapillons. Il faudrait un volume pour raconter les multiples subdivisions du plancher d'une scène et l'usage surprenant que l'on en fait. Ces détails sortent du cadre que je me suis tracé. C'est à peine si je dois noter les châssis, les fermes, les praticables, les montants, qui facilitent sur la scène les plus étranges exercices.

Quoi qu'il en soit, je puis affirmer que les machinistes, la figuration, les artistes, auront un espace suffisant pour remplir les emplois qui leur seront donnés. Le plancher de la scène et les planchers qui en dépendent offrent une superficie de 10,000 mètres carrés. On peut juger par ce chiffre des dimensions des coulisses.

La longueur des cordages qui se balancent au-dessus atteint le chiffre prodigieux de 186,300 mètres, soit 186 kilomètres trois cents mètres, soit encore 46 lieues 500 mètres, sur lesquelles deux lieues et demie sont en fer.

Du reste, et afin que les détails de chiffres ne se perdent pas au milieu d'une description, j'ai pensé à établir un tableau dont l'intérêt est indiscutable. Il m'a coûté beaucoup de travail, mais je suis suffisamment rétribué de mes peines en fournissant une aussi curieuse

STATISTIQUE

SCÈNE

La surface du plancher de la scène est de..... 10,000 mètres carrés
La longueur des cordages atteint..... 186,300 mètres
Soit..... 186 kil. 300 mètres
Soit encore..... 46 lieues 500 mèt.
Dont..... 2 lieues 500 mèt.
tout en fer.

512 colonnes en fer supportent les planchers de la scène et des dessous.
Superposées, elles donnent une hauteur de..... 3.460 mètres
La longueur des poutres en tôle des dessous de la scène est de..... 4.000 mètres
Le poids total du fer employé dans les dessous se chiffre par..... 833.000 kilog.
Le support du plancher de la scène en tige méplate, a une longueur de..... 3,800 mètres
Les contrepoids en plomb et en fonte pèsent..... 80,000 kilog.

TUYAUX

Longueur des tuyaux pour l'eau..... 7,000 mètres
Longueur des tuyaux pour l'eau (en caoutchouc).. 1,500 mètres
Longueur des tuyaux pour le gaz, environ..... 14,000 mètres
Soit une longueur totale de tuyaux de..... 22,500 mètres
Ou bien..... 22 kilomèt. 500
Ou bien encore..... 5 lieues 2,500 m.

MOSAÏQUE

Il existe à l'Opéra..... 8.670 mètres carrés de mosaïque. En admettant les petits cubes en marbre à une dimension de 0,01 cent. carré, on aurait..... 86 millions 707.200 petits cubes.
Le nombre des colonnes décoratives s'élève à.... 302
Celui des portes à..... 1,433
Il y a..... 5,654 marches.

Il résulte de ceci, qu'en comptant 6 marches par mètre en moyenne, on arrive à une hauteur de 942 mètres et de 250 étages, en admettant 22 marches par étage.

DIMENSIONS GÉNÉRALES

La plus grande longueur du monument est de 172 mètres 70 cent.
Sa plus grande largeur est de..... 124 mètres 80 cent.

En supposant que ces deux termes puissent être soumis à un diamètre, on trouverait que les théâtres d'Argos et d'Éphèse, dont le diamètre a toujours été cité comme colossal, n'atteignaient que 137 mètres et 182 mètres, tandis que le nouvel Opéra arriverait à environ 198 mètres.

La hauteur maximum du sol du boulevard des Capucines au sommet de la lyre est de..... 66 mètres 52 cent.

La hauteur totale du fond de la cave au sommet de la lyre d'Apollon est de..... 79 mètres.

Enfin, dernier détail : la longueur des conduits de cheminée est de..... 3,500 mètres.

Je parlais tout à l'heure des dégagements et de l'éloquence de leurs dimensions. Les chiffres en ont encore une plus considérable. C'est pourquoi je me garderai de les commenter.

R. DE SAINT-ARROMAN.

Le nom de M. Charles Garnier ne restera pas seulement attaché éternellement au nouvel Opéra. Il aura la rare faveur de demeurer dans le cœur de tous ceux qui ont collaboré à l'œuvre. Le témoignage d'affection que les ouvriers de l'Opéra viennent de donner à leur chef en est un sûr garant. A l'occasion de la saint Charles, ils ont fait frapper à la Monnaie et offert à M. Charles Garnier une médaille commémorative.

Voici la lettre que M. Garnier leur a adressée pour les remercier de cette attention :

A Messieurs les Ouvriers du nouvel Opéra.

Messieurs,

Je suis profondément touché de la marque de sympathie que vous venez de me donner. Nul témoignage ne pouvait m'être plus sensible, et je vous assure que je conserve cette médaille qui me rappellera bien précieusement que je suis entouré de braves gens qui veulent bien m'honorer de leur amitié.

Merci donc à vous tous, Messieurs, pour votre affectueuse pensée. Je suis encore trop ému pour vous dire, comme je le voudrais, le plaisir que vous m'avez causé. Laissez-moi vous serrer la main et vous envoyer une cordiale amitié.

Et merci.

Charles Garnier.

DE LA

GYMNASTIQUE PULMONAIRE

CONTRE LA PHTHISIE [1]

CHAPITRE IV

JEU DES INSTRUMENTS A VENT

Preuves de son utilité fournies

(Suite)

B. — Par les facteurs d'instruments de musique : MM. Sax (Adolphe et Alphonse), Gautrot, Besson, Raoux, Courtois et Halary.

Les facteurs d'instruments à vent ont été unanimes pour déclarer bien fondée la thèse que nous soutenons. Après avoir donné la place qui lui revenait à l'opinion de M. Adolphe Sax, il n'est que justice d'y ajouter d'abord celle de son frère junior, M. Alphonse Sax, auquel sont dues les premières tentatives d'orchestres féminins, créés précisément en vue du but que nous nous proposons.

Dans une lettre publiée par *le Courrier médical*, M. Alphonse Sax dit :

« Je prétends combattre par les faits le préjugé que l'usage des instruments à vent, et particulièrement des instruments en cuivre, prédispose singulièrement à la phthisie pulmonaire. Fils de facteur d'instruments à vent, facteur moi-même et instrumentiste (M. Sax junior

(1) Voir les numéros des 1er et 15 août, 15 septembre et 15 octobre.

passe pour un maître dans le jeu de la flûte), j'ai été, pendant tout le cours de mon existence, en rapport avec des milliers d'artistes jouant de ces instruments prétendus si pernicieux à la santé, et cependant *trois seulement* de ces artistes sont, à ma connaissance, morts de la poitrine. Encore faut-il ajouter qu'il fut constaté que les malheureux ne furent point victimes de leur profession, mais bien des excès de toute nature auxquels ils s'étaient constamment adonnés.

« Les personnes qui se livrent à la pratique des instruments à vent se distinguent, en général — tout le monde a pu le remarquer — par une poitrine large et une carrure très arquée des épaules qui ne coexistent guère avec la phthisie. Le contraire s'observe chez les disciples de Paganini et les pianistes, témoins Liszt, Litolff, Haller et A. Dupont, pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus célèbres. Deux de mes frères et moi qui, dès les premières années, avons soufflé dans un instrument à vent, sommes les seuls sur onze enfants qui ayons échappé à la phthisie. Indépendamment des qualités extérieures qui mettent en relief leur vigueur, les artistes qui jouent d'un instrument à vent se distinguent, en général, par un excellent appétit, par des digestions promptes et faciles. Pour que les instruments à vent produisent les bons effets qu'on est en droit, selon moi, d'en attendre, il importe que le professeur apprenne à ses élèves à bien respirer. Je suis si parfaitement convaincu des résultats heureux que peut amener pour la santé l'exercice des instruments à vent, que je voudrais voir même les femmes appelées à en user. »

M. Gautrot, dont la fabrication d'instruments de musique en cuivre a pris une extension tout à fait hors ligne (environ six cents ouvriers sont occupés tant dans ses ateliers de Paris que dans ceux qu'il a créés à Château-Thierry), M. Besson, M. Halary, M. Raoux, qui est en même temps cor à l'Opéra, les frères Courtois, etc., ont tous exprimé une même opinion favorable, quant à l'influence favorable du jeu des instruments qui nous occupe. L'un d'eux, M. Halary, qui est aussi un artiste des plus forts sur le piston, nous a transmis, par écrit, des réflexions dont voici quelques extraits :

« Je regarde le jeu des instruments à vent comme un exercice gymnastique très salutaire aux poumons. La durée de l'étude doit être seulement proportionnée à la force physique individuelle, bien que plusieurs de mes collègues, attachés aux théâtres de l'Opéra, des Italiens et de l'Opéra-Comique, aient prouvé depuis longtemps que la fatigue,

souvent très grande de ces différents services, semble parfois supportée beaucoup mieux par ceux dont la constitution paraît relativement faible et chétive.

« L'émission du son est une chose excessivement sérieuse, mais trop souvent, — hélas ! — négligée par le professeur.

« Dans le jeu des instruments en cuivre avec embouchure, la lèvre représente l'anche du tuyau d'orgue : le gosier n'a pour mission que de la soutenir et de laisser passer plus ou moins d'air, selon l'acuité, la gravité ou l'intensité du son.

« L'instrumentiste doit éviter toujours avec soin de souffler au point de se fatiguer la poitrine. Lorsque la fatigue arrive, si c'est seulement parce que les muscles des joues ou des lèvres refusent leur service, c'est fort bien et signe que l'on aura bien étudié ; dans le cas où ce serait la poitrine qui se trouverait oppressée, signe contraire.

« Chaque genre d'instrument cause une lassitude qui lui est propre. Les instruments du médium sont ceux qui occasionnent le moins de fatigue, parce qu'ils demandent moins de pression des lèvres, et moitié moins d'efforts du côté des poumons que les instruments aigus ou graves qui, en outre, impressionnent parfois très désagréablement le cerveau et tout le système nerveux. »

« Paris, 25 juillet 1857. »

C. — Par des médecins : MM. Linas, Marchal de Calvi, Trousseau et Chenu.

Un de nos confrères des plus distingués, collaborateur assidu de *la Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie,* M. le docteur Linas, nous a fourni, comme résumé de sa propre pensée, l'observation qui suit :

« Un de mes très proches parents tombe au sort. Il arrive au régiment malingre et souffreteux, avec l'espoir très légitime d'une réforme prochaine ; mais comme la réformation se fait attendre, et que ses forces ou son courage lui font défaut pour affronter l'exercice et la corvée, il se souvient fort à propos qu'il sait lire dans un solfége, et demande à entrer dans le corps de musique. Sa demande est agréée : on en fait un joueur de saxophone et, en moins de deux années, sa santé avait pris l'aspect le plus florissant. »

M. le docteur Marchal de Calvi, dans son importante *Monographie sur les accidents diabétiques,* reconnaît avec M. Bouchardat que la

phthisie pulmonaire, qui est une des terminaisons du diabète, a pour cause l'élimination de la glycose, en proportions considérables et pendant un temps assez long. Mais, tandis que le savant professeur d'hygiène rapporte plus directement la phthisie à ce que les ressources de la calorification, et partant de l'organisme, sont bien près d'être épuisées par la glycosurie, le docteur Marchal accuse plus particulièrement de l'envahissement tuberculeux le défaut d'activité pulmonaire. « Le poumon se défend, dit-il, contre la phthisie par son activité propre, » et, en preuve, notre savant confrère et ami se plaît à citer longuement les résultats de nos recherches sur les chanteurs et sur les musiciens de l'armée.

Le professeur Trousseau admettait volontiers nos conclusions quant à l'efficacité d'une bonne gymnastique pulmonaire, dans la prophylaxie de la phthisie : parlant en 1862 de nos recherches dans une de ces leçons cliniques qui faisaient toujours foule à l'Hôtel-Dieu, nous l'avons entendu se demander si l'immunité phthisique dont jouissent les asthmatiques, ne tiendrait pas précisément à leurs efforts continuels pour respirer, à une sorte de gymnastique pulmonaire incessante en ce cas autrement efficace encore, bien que pathologique, que celle résultant du jeu momentané d'un instrument à vent. « Ces malades ne pourraient-ils point être considérés, disait spirituellement l'éminent professeur, comme soufflant constamment dans un trombone ? »

Enfin M. le docteur Chenu, dans ses publications sur l'armée d'Orient, dit : « J'envisage la question de l'influence du jeu des instruments à vent, quant à la phthisie, sous deux points de vue. De toutes mes recherches sur l'armée d'Orient, et de ce que j'ai pu voir dans ma carrière militaire, comme médecin, je puis tirer ces conclusions :

« Premièrement, tout phthisique qui fait usage d'un instrument à vent non-seulement ne perdra rien à cet exercice des poumons, et ne verra point sa maladie s'aggraver, mais son état pourra s'améliorer, et même l'usage de l'instrument, s'il est pratiqué avec mesure, pourra amener la guérison.

« Secondement, si l'instrument est au-dessus des forces de l'individu qui l'adopte, il pourra en résulter une affection aiguë de la poitrine, affection dont la phthisie peut résulter, mais ce résultat n'a rien de nécessaire, ni de certain. Il y aura ici, comme dans tout abus des forces organiques, un désordre *sui generis,* qui peut être amendé en faisant disparaître la cause.

« En résumé, je considère la gymnastique des poumons comme un moyen prophylactique de la phthisie, et je suis persuadé qu'il ne peut en être autrement que si l'exercice de l'organe est provoqué par un ins-

trument disproportionné avec les forces de l'individu. Dans le cas où l'instrument choisi sera en rapport avec ces forces, je suis convaincu qu'il devra en résulter un effet préventif, et même une amélioration du phthisique lui-même. Un cas de phthisie se produisant chez un musicien, on devra le considérer comme un effet de l'abus plutôt que de l'usage, et, dans tous les cas, un fait isolé, qui paraîtrait se produire en dehors de ces principes, ne prouverait rien contre leur application générale. »

CHAPITRE IV

ENQUÊTE

Sur la mortalité par phthisie pulmonaire chez les musiciens de la garnison de Paris et de Versailles pendant une période de vingt-six années, à partir de 1832.

Nous voici arrivé maintenant à la partie de l'enquête d'où pouvait naître la démonstration la plus péremptoire pour ou contre la thèse que nous soutenons. Qu'on ne s'étonne donc pas de l'étendue que nous avons cru devoir donner ici à notre travail.

Nous avons dit plus haut l'opinion de Benoiston de Châteauneuf concernant la plus grande mortalité par phthisie, qui serait afférente aux musiciens de l'armée, opinion que la plupart des orateurs ont acceptée et propagée bien à la légère, nous le prouverons bientôt, et nous disions tout à l'heure l'opinion contraire que le docteur Chenu a émise en conformité avec nos propres recherches.

De quel côté est la vérité? C'est ce que nous allons chercher à établir.

Parlons d'abord de la statistique qui a servi de base aux assertions de Benoiston de Châteauneuf.

A la fin de l'année de 1820, dit cet auteur, l'armée présentait, d'après la collection des comptes du ministre de la guerre, l'effectif suivant:

Soldats de ligne.	106,700
Dito de la garde royale	13,924
Total.	120,624

La mortalité, pour six années, de 1820 à 1826, a été la suivante :

Composition de l'armée		Décès
Soldats et infanterie de troupe . . .	90,998	2,036
Sous-officiers, sergents et caporaux. .	24,408	266
Ouvriers prévots.	383	2
Tambours.	3,917	34
Musiciens	918	14
Total.	120,624	2,352

Mortalité générale : 1,94 sur 1,000.

Et plus loin nous lisons :

« Aujourd'hui, les décès de 6,000 musiciens ne jouant que des instruments à vent, *les seuls* qui, comme on le sait, composent la musique militaire, peuvent aider à résoudre la question de l'influence du jeu de ces instruments sur la santé.

« Sur ces 6,000 musiciens, on compte de 1820 à 1826, 102 morts, parmi lesquels il y a 17 phthisiques. En prenant ici la moyenne de sept années, huit cent cinquante-sept musiciens ont donné quinze décès par an, dont deux de la poitrine ou un sur sept. Cette proportion est double de celle du soldat, un sur quatorze : mais le soldat est *un homme de choix, le musicien ne l'est pas.* »

Les chiffres de Benoiston furent contestés. Mis en demeure par le docteur Boudin, de qui nous tenons le fait, de dire où il les avait pris, Benoiston refusa de répondre.

Ce que personne n'avait osé entreprendre, la vérification de ces chiffres, nous l'avons tentée à travers mille difficultés, et voici à quels résultats nous sommes arrivé.

L'effectif réel de l'armée française a été, d'après les comptes du Ministre de la guerre, pour les budgets de 1821 à 1826 inclusivement.

	Hommes		Musiciens	Trompettes
Années 1821	182,674	sur lesquels	1,171	913
— 1822	216,926	—	1,357	1,030
— 1823	301,222	—	1,238	1,188
— 1824	247,877	—	1,296	1,212
— 1825	225,021	—	1,283	1,221
— 1826	220,058	—	1,280	1,267
Total....	1.393,778		7,625	6,831
Moyenne...	230,629	—	1,271	1,139
Musiciens et trompettes			2,410	

Ainsi, d'une part, moyenne de l'effectif, 230,629 au lieu de 120, 624, et d'autre part, 7,625 musiciens pour six années, au lieu de 6,000 seulement accusés par Benoiston pour sept années, plus 6,831 trompettes ou clairons, dont il ne dit rien, ensemble 14,456 instrumentistes.

Benoiston a, il est vrai, défalqué de ses calculs l'armée des Pyrénées; mais cette armée aurait dû ne pas compter moins de 110,000 hommes, pour que le chiffre de 120,624 attribué par lui à l'effectif fût vrai. Mais que penser de ces 6,831 trompettes ou clairons passés complétement sous silence. Et comprend-on que notre auteur ait pu omettre un élément aussi capital dans la question qu'il s'était proposée de résoudre? Ici, en effet, outre l'importance du chiffre, pas de confusion possible sur la nature de l'instrument dont jouaient les décédés.

Admettons cependant, pour un instant, comme bien fondées, les bases de la statistique que nous incriminons, savoir : 6,000 musiciens ayant donné en 7 années 102 morts, dont 17 par phthisie. Admettons aussi que dans ce chiffre fatal de 17 décès (1) qui, depuis sa publication, a servi en France à soutenir cette opinion que le jeu des instruments à vent est funeste, il n'y en eût aucun dévolu aux hommes qui font partie de la batterie dans les corps de musique, et que mieux encore, Benoiston n'ait point confondu les décès afférents aux instrumentistes de toute sorte, c'est-à-dire aux trompettes ou clairons aussi bien qu'aux musiciens proprement dits, ce qui, en ce cas, diminuerait de moitié la totalité par phthisie attribuée à ces hommes; que signifie, nous le demandons, un chiffre aussi infime pour la solution d'une telle question?

Où Benoiston a-t-il pris ensuite que la mortalité par la phthisie n'avait été pour l'armée que de 1 sur 14? Et comment les auteurs qui l'ont copié à l'envi, ont-ils pu ne point s'apercevoir qu'il y avait là tout au moins une erreur flagrante!

Pour ne citer qu'un des documents les plus récents qui pouvaient éclairer ici nos confrères, nous trouvons dans un mémoire, publié en 1860 par notre savant confrère, M. le docteur Laverand, dans les Annales d'hygiène et de médecine légale, *sur les causes de la mortalité de l'armée servant à l'intérieur*, que la fréquence des maladies tuberculeuses dans les différentes garnisons serait exprimée par le tableau suivant, dressé d'après les décès de l'armée, pour une période de 28 années, soustraction faite de ceux qui ont eu lieu par le choléra ou par traumatisme à la suite des évènements politiques.

(1) Nous avons tenté par toutes les voies et moyens de découvrir l'origine de ces deux chiffres : 102 et 17; il nous a été impossible d'y parvenir.

Garnisons	Mortalité générale	Mort par maladies tuberculeuses	Rapport sur 1,000
Paris.....	10,000	2,459	245
Strasbourg.....	3,662	658	179
Metz.....	1,648	428	259
Lille.....	403	144	356
Perpignan.....	798	85	107
Valenciennes....	124	36	289
Calais.....	24	9	375
Bayonne.....	179	46	256
Dunkerque.....	143	49	342
Thionville.....	20	4	200
Maubeuge.....	83	11	132
Total.....	17,084	3929	2740

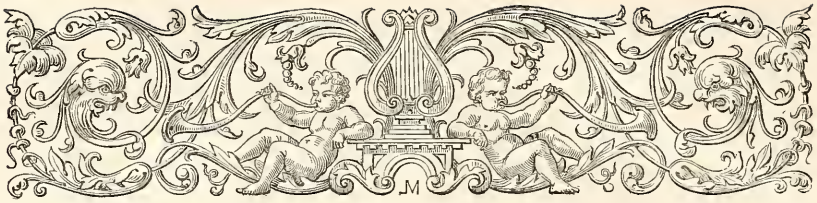
2740 décès par affection tuberculeuse sur 1,000, c'est 1 sur 4,06, c'est-à-dire trois fois plus que ne le dit Benoiston.

Suivant Marc d'Espine, la mortalité s'élèverait encore beaucoup plus haut, à tout près de 1 sur 2, en y ajoutant les décès par méningite tuberculeuse, péritonites et caries.

Donc, à supposer que la mortalité par phthisie des musiciens tout seuls soit réellement représentée par ce fameux chiffre de 17, correspondant à une période de 7 années, ayant compté 857 musiciens en moyenne, il y aurait encore avantage du côté du soldat-musicien, puisqu'il ne mourrait que comme 1 sur 7 1/2, et point 7 tout court comme le dit Benoiston, et sa statistique se trouverait déjà ruinée par le côté même qui semblait lui donner le plus raison.

Dr V. BURQ.

(1) La statistique des décès de l'armée, aussi bien que celle de la population civile, contient nombre de lacunes. Les tableaux nosographiques, dressés à grands frais par les différentes mairies de Paris, en sont particulièrement si pleins, que nous sommes à peu près le seul qui, dans un espace de trente années, ait eu le courage, une première fois en 1856 et une deuxième en 1867, d'aller les exhumer de la poussière des archives de la Ville, où ils seraient probablement encore à jamais enfouis, si les incendiaires de cette année néfaste de 1871 ne les avaient point détruits.



LA MUSIQUE

DANS

L'YMAGERIE DU MOYEN AGE[1]

VI. — *Iconographie musicale au seizième siècle.*

CONCLUSION

Avec le seizième siècle, nous arrivons à la fin de cette étude. Le moyen-âge est fini, la renaissance commence. La vive croyance qui illuminait ces siècles de foi est ébranlée; les temps sont proches pour la révolution luthérienne; nous ne retrouvons plus ces chefs-d'œuvre d'un art naïf, devant lesquels plus d'une fois nous avons dû nous arrêter avec émotion; l'ère du doute s'ouvre pour les artistes comme pour les philosophes; l'inspiration religieuse a définitivement fait place à l'inspiration profane. L'architecture gothique n'est plus; de grands maîtres ont ramené la sculpture aux principes de l'antiquité; à la miniature va succéder le tableau de genre et de chevalet, dont nous avons vu bien des fois des essais dans les manuscrits illustrés, par Hemling et les frères Van Eyck; bien plus, l'art de la calligraphie même a disparu devant les progrès de l'imprimerie, et c'est à peine si quelques amateurs ont encore la fantaisie de faire enluminer les ouvrages qui sont en leur pos-

(1) Voir les numéros des 1er juillet, 1er et 15 août, 15 septembre et 15 octobre.

session. Un certain nombre de monuments restent encore qui semblent appartenir à la période précédente. Quoique portant la date du seizième siècle, ces œuvres paraissent inspirées par le génie des siècles passés. Aussi viennent-elles de droit prendre place dans ce tableau bien incomplet dans lequel j'ai tenté de grouper les représentations musicales les plus intéressantes du moyen-âge.

Au premier rang, il faut compter un des plus importants monuments qui nous soient restés de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième siècle. C'est une suite nombreuse de figures sculptées dans l'église de Saint-Jean, à Cirencester, dans le Glocestershire. Aucun musicologue, du moins à ma connaissance, n'a encore tiré parti de ce précieux document. Ces bas-reliefs, pris séparément, ont tous un intérêt musical, et, dans leur ensemble, nous donnent des détails curieux sur une fête populaire fort en vogue en Angleterre. Les figures sont sculptées sur l'entablement du parapet de la nef, et se suivent en lignes coupées, de place en place, par des angles, sur les arêtes desquels quelques-uns des personnages sont placés. La nef de cette église paraît avoir été réparée entre 1504 et 1522, et c'est aussi à cette époque qu'il faut rapporter les sculptures qui nous occupent aujourd'hui. D'après une tradition, on prétend qu'elle représente une fête appelée *Whitson ale.*

Sur l'étymologie du mot *ale*, de nombreuses recherches ont été faites; l'opinion la plus répandue est que l'ale, tenant une grande place dans les fêtes populaires, certaines de ces cérémonies tirèrent leur nom de cette circonstance.

Le docteur Hickes dit que l'anglo saxon *Geole*, le danois-saxon *Jul*, l'islandais *Ol*, ont le même sens; aussi en vient-il à penser que le jour de Noël qui, chez les peuples du Nord de l'Angleterre s'appelle Yuleest, peut être ainsi désigné parce qu'il est la fête par excellence, celle dans laquelle se boit le plus de bière. Quoi qu'il en soit de cette étymologie pleine d'érudition, dont je suis, je l'avance, incapable de discuter l'authenticité, la fête de Whitson ale, qui se célébrait encore en Angleterre il y a peu d'années, était une frairie dans laquelle la musique jouait un rôle important (1).

Deux personnages étaient désignés pour être le roi et la reine de la journée; une vaste grange devait servir de palais à leurs majestés et leur suite, et là, les souverains populaires étaient reçus par l'intendant, le

(1) Voir les planches dont il s'agit ici dans l'ouvrage de Barter, que nous avons déjà cité pl. XVIII, page 19, et un texte développé sur le *Whithson ale.*

porte-bourse, le porte-épée et le porte-masse, chacun ayant les insignes de sa dignité. Pendant ce temps, les jeunes gens dansaient et offraient des rubans aux jeunes filles; et un plaisant, par ses lazzi, ne contribuait pas peu à amuser la société; tout ceci se faisait au son d'un orchestre champêtre.

On prétend que cette coutume fut instituée en commémoration de l'ancien Drunk Lean (Boit sec), une fête que les tenants et vassaux donnaient à leurs seigneurs, et que le peuple a conservée, dans laquelle ils apportaient au suzerain ou à son intendant l'ale qu'ils étaient tenus de fournir en redevance. De semblables fêtes existaient aussi dans l'église anglaise, sous le nom de Church-ale, qu'il ne faut pas confondre avec la fête de la dédicace de l'église, qui avait un caractère plus grave. Dans ce cas, il ne serait pas impossible que les sculptures de Cirencester représentassent plutôt une fête relative à l'église que le Whitson ale, malgré la tradition. Du reste, les frairies populaires étaient souvent représentées dans les églises; et dans un vitrail du seizième siècle, à Bar-sur-Aube, nous trouvons une sorte de cortége du Bœuf gras, accompagné par un bedon et une flûte traversière. Mais quelle que soit la cérémonie spéciale que rappelle cette procession de personnages sérieux, grotesques et même licencieux, il n'en est pas moins vrai que nous avons sous les yeux un des plus rares spécimens de la musique populaire au commencement du seizième siècle.

La marche s'ouvre par un monstre, aux yeux effarés, à la pose contournée; derrière lui vient le roi de la fête; il est en habit de chasse, un cor est suspendu à son côté; il porte à la main une grande banderolle. sur laquelle est écrite la devise du jour, *Be Merrye*, soyez gais; après lui vient un mendiant contrefait et hideux, il tient une vielle à quatre cordes et d'une forme rare, dont les touches sont placées sur les côtés de l'instrument, suivant la coutume du moyen-âge.

Pour ne pas perdre notre temps en détails inutiles, nous ne noterons, parmi les dix-huit figures de musiciens sculptées sur le bas-relief, que celles qui paraissent présenter des particularités intéressantes. Un des ménestrels joue d'une petite harpe à treize cordes, qui semble un souvenir des bardes gallois; un autre souffle dans une double flûte à large embouchure. Nous avions trouvé ce vaste bocal dans les flûtes de grandes dimensions; mais, dans le cas présent, en se rendant compte des procédés qui peuvent faire sonner l'instrument, on ne peut expliquer cette embouchure que par une inexactitude de l'artiste. Ensuite vient une belle figure semblable à une tête de Christ, dont je ne comprends pas le sens, puis un joueur de double flûte, puis une danseuse avec son

Victor Masson, del. et sc

Imp. A. Cadart, Paris.

LA MUSIQUE

d'après la Margarita Philosophica de Greg. Reisch

(Commencement du XVIe Siècle)

fut écrit et enluminé pour le jeune duc de Valois, plus tard François Ier. Ce magnifique monument, un des plus curieux de notre collection, renferme un grand nombre de miniatures, dont plusieurs sont intéressantes pour les musiciens. Parmi ces dernières, il faut citer : au f° 36, (verso) un Apollon magnifique en costume du seizième siècle, ayant à la main une harpe; au f° 65, la personnification de la musique, dont nous avons déjà donné une reproduction dans le numéro précédent ; au f° 130, un Neptune courant sur les flots, entouré par les sirènes et les tritons. Une des sirènes tient une gigue à trois cordes et une trompette, une autre joue du trombone. On peut voir ces deux figures dans les planches de l'ouvrage de G. Kastner sur les sirènes.

Par une singulière idée, dont nous trouvons plus d'un exemple au seizième siècle, les poissons qui nagent derrière Neptune tiennent des cromornes et des hautbois dans leurs bouches ; enfin le f° 136 représente un Pluton à l'air farouche; à côté de lui est assise Proserpine, vieille et décrépite comme une mégère. Au pied des deux maîtres de l'enfer, on voit une femme jouant d'une vielle curieuse à quatre cordes et une autre agaçant des cordes d'une harpe. A gauche de la miniature, trois démons jouent aussi de la harpe; cette profusion de harpes n'est pas sans avoir un sens allégorique, analogue à celui des représentations, que nous avons citées dans un précédent chapitre. Le second manuscrit a pour titre : *Proverbes et adages* ; il est du commencement du seizième siècle comme le précédent. Il faut y remarquer une suite de miniatures représentant les neuf muses ; sur ces neuf divinités, six jouent des instruments de musique. Ce sont Euterpe, Erato et Calliope, Thalie, Polymnie et Terpsichore. Les trois premières n'offrent pas grand intérêt, mais il n'en est pas de même des trois autres. Thalie tient à la main une superbe gigue à quatre cordes, très bien construite, très complète, Polymnie, un orgue magnifique avec soufflets, dont on trouve une reproduction dans Willemin. Terpsichore est entourée d'instruments, sans compter un luth à huit cordes dont elle joue; on voit à ses pieds trois flûtes de diverses dimensions, une harpe, un tambourin, une sorte de virginal, un triangle avec anneaux.

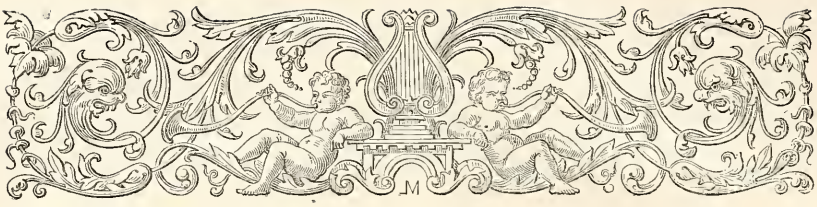
Nous donnons, avec cette dernière partie, la reproduction d'une planche curieuse du commencement du seizième siècle, que nous avons cité dans les pages précédentes. Ce dessin est tiré de la *Margarita philosophica*, de Reisch, dont la première édition est de 1496 suivant les uns, de 1503 suivant les autres. C'est un manuel de philosophie, qui eut une

(1) Kastner. — *Les Sirènes* — Paris. Brandus, 1858. 1 vol. in-4°, pl. V.

grande vogue au seizième siècle. Chaque traité de géométrie, mathématique, musique, etc., est précédé d'une planche représentant la science dont il va être question. Comme on peut le voir dans notre dessin, la Musique tient elle-même école. Elle est entourée de ses élèves; l'un joue de l'orgue, un autre pince de la harpe pendant que Pythagore, représentant la Musique pratique, pèse ses marteaux, et que Tubalcaïn, le père des facteurs d'instruments de cuivre, forge ses trompettes. Derrière la Musique se tient le poète, c'est-à-dire la Poésie sans laquelle notre art n'est qu'une partie des mathématiques.

Nous voici arrivé à la fin de ce travail; à partir de cette époque, la musique n'a presque plus besoin d'être expliquée par les monuments; c'est dans les œuvres des maîtres qu'il faudra chercher son histoire. Encore quelques années, et la musique, débarrassée des entraves qui la liait encore aux traditions de l'Eglise, va entrer dans la voie des progrès modernes. De toute part surgiront les œuvres, qui, chaque jour, ôteront de son importance à l'iconographie musicale; c'est à peine si, pour quelques détails, on aura besoin de consulter les monuments figurés. Avant de terminer ce travail, remercions les auteurs dans lesquels nous avons puisé de précieux renseignements : les Willemin, les du Sommerard, les Labarte, les Coussemaker. Remercions aussi les savants, chargés de conserver nos trésors de manuscrits, à la Bibliothèque nationale, et qui nous ont si généreusement prêté le secours de leur science et de leur érudition.

H. LAVOIX fils.



LES CANTATRICES DRAMATIQUES[1]

IV

CATARINA GABRIELLI

I

Le prince Gabrielli, un grand seigneur de Rome, se promenait dans son jardin, vers 1744, lorsqu'il entendit un chant d'une rare perfection. Il demanda à son domestique quelle était cette harmonieuse étoile tombée dans ses domaines, et demeura fort surpris quand on lui dit que c'était la fille de son cuisinier qui s'exerçait ainsi, tout en travaillant, et qu'elle répétait un air de Galuppi, qu'elle avait entendu une fois seulement, la veille, au Théâtre Argentina, où son père la conduisait quelquefois, comme à la seule école dont il eût le moyen de payer les frais.

Très grand amateur de musique lui-même, comme tous les princes italiens, le seigneur Gabrielli prit des informations au sujet de la jeune fille. Elle était spirituelle, jolie, et surtout très piquante : un léger égarement de l'œil droit donnait à la physionomie cette singularité attrayante, qui fait que l'on plaît tout autant et qu'on ne plaît pas de même que les autres. Dans ces conditions, il est difficile qu'une canta-

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1873, 1er janvier, 1er février, 1er mai, 1er et 15 juin, 15 juillet et 1er août.

trice de talent ne réussisse pas. Aussi le prince s'écria-t-il : « *S'e cosi, il mio cuoco deverra presto un asino d'oro.* » (S'il en est ainsi, mon cuisinier deviendra bientôt un âne d'or.) Il fit venir Catarina, et, après avoir fait mieux connaissance avec son répertoire, se chargea de l'éducation musicale de la petite cuisinière. La virtuose ôta son tablier, chanta dans des concerts donnés pour elle, et devint bientôt célèbre dans Rome.

Ses maîtres de musique furent Garcia (dit *lo Spagnoletto*), alors à Rome, et le « fameux » Porpora. Je dis fameux, parce que l'épithète se trouve dans toutes les biographies, échos de l'enthousiasme des contemporains, qui ne prévoyaient pas que l'auteur d'un opéra *d'Ariane*, applaudi sur toutes les scènes, le maître appelé le *Patriarche de l'harmonie*, serait un jour oublié. Il paraît toutefois que Porpora était en même temps qu'un compositeur de mérite, un homme d'esprit. Il disait, d'un organiste, plus pieux que musicien, et mieux avec le ciel qu'avec la mesure : « Cet homme accomplit à la lettre le précepte de l'Évangile, car sa main gauche ne sait pas ce que fait la droite. » Mais Porpora, et c'est là ce qui est intéressant pour notre sujet, avait la main heureuse en fait d'élèves. Rival victorieux de Hasse, en Allemagne, avant d'être vaincu par Haendel à Londres, il acheva de désespérer le premier, en rejetant sur le second plan Faustina, une chanteuse que Hasse avait épousée, grâce au succès d'une jeune Italienne, nommée Mengotti, que Porpora s'était plu à former, et qui, prima donna à Vienne plus tard, en même que la Gabrielli, lui disputa le premier rang, ainsi que nous le verrons.

Ce qui peut paraître bizarre, c'est qu'on n'a jamais donné à Catarina que le nom du généreux seigneur qui lui avait ouvert la voie du succès. On n'a même jamais su le nom du père de la cantatrice, bien que la date de sa naissance (12 novembre 1730) soit connue. Jusqu'à quel point Catarina a-t-elle eu le droit de porter ce nom de Gabrielli, qu'elle ne quitta plus?

Les aventures de sa vie autorisent, il faut le dire, à ce sujet, des conjectures, qui auraient au moins autant de chances de rester dans les bornes de la médisance que de s'égarer dans la calomnie.

Son premier début à la scène fut à dix-sept ans, sur le théâtre de Lucques, dans *la Sofonisbe*, de Galuppi, autre grande célébrité musicale du siècle dernier, oubliée au nôtre, et qui fit fureur à Londres plus tard, en 1760, avec un opéra : *Il Filosofo di Campagna*, qu'interprétait la Paganini, encore une célébrité oubliée.

Le succès de la Gabrielli fut éclatant. Guadagni, un célèbre soprano, eut peine à soutenir sa réputation auprès d'elle. Loin d'en vouloir à la

débutante, il s'étudia à développer ses qualités. Quelques biographes assurent qu'il en fut récompensé, par la Gabrielli, de la façon la plus généreuse. Il fut, dit brutalement le dictionnaire Choron et Fayolle, « le héros de la Gabrielli au Théâtre et à la Chambre. » Guadagni était d'une figure séduisante, un des premiers ténors et le meilleur joueur de billard de l'Europe ; mais les écrivains qui prêtent cette fantaisie à la Gabrielli (il faut avouer que l'on ne prête qu'aux riches), oubliaient que Guadagni était un véritable soprano dans toute l'acception du mot. Le fait est attesté par tous les contemporains, et une Anglaise mélomane du temps, mistriss Sara Gondar, le dit avec une crudité de style des plus nettes.

La Gabrielli parcourut, en triomphatrice, plusieurs scènes de l'Italie. L'opéra de *Didone abandonnata* porta au comble sa gloire à Naples, en 1750. Métastase avait composé l'œuvre dans des conditions qui devaient porter bonheur aux interprètes. Il l'avait écrite en 1724 pour la Romanina, une chanteuse qu'il adora jusqu'à ce qu'elle mourût, léguant au poète, avec les souvenirs de son amour, toute sa fortune, une succession de vingt-cinq mille écus romains. Métastase renonça à cette fortune en faveur du pauvre Bulgarelli, le mari de la Romanina, et les biographes, à l'envi, célèbrèrent le désintéressement de l'amant. Il semble pourtant que dans ce ménage à trois, il y avait eu déjà pour l'illustre poète suffisamment de bénéfice dans le partage.

L'influence du talent de Métastase avait été dans l'œuvre tellement prépondérante, que l'on ignore profondément aujourd'hui le nom du compositeur d'origine. Il s'appelait Sarri. Un autre compositeur, portant un nom mieux illustré dans la peinture, Leonardo Vinci, l'avait mise en musique dès 1726 pour Rome. Mais ce fut purement et simplement la *Didone* de Métastase, qui remplit l'Italie de son succès, que toutes les grandes villes de la Péninsule s'envièrent l'honneur de représenter, et que les populations des campagnes vinrent elles-mêmes applaudir avec enthousiasme. Cependant, c'est au compositeur en même temps qu'au poète, que la Gabrielli dut son triomphe, car ses biographies nous parlent de l'effet prodigieux que la cantatrice produisit en 1750, en chantant l'ariette : « *Sono regina e sono amante.* »

Mais ce compositeur n'était alors ni Sarri, ni Leonardo Vinci, mais Jomelli, qui avait à son tour traduit en langue musicale, pour Vienne, le poëme de Métastase. Castil-Blaze a intercalé l'air gravé dans son *Histoire du Théâtre-Italien.*

Rappels, couronnes, sonnets, rien ne manqua au triomphe de la virtuose. En Italie, on le sait, la poésie est ce qui coûte le moins.

Cet éclat, jeté par l'interprète sur la *Didone*, devait non-seulement

attirer l'attention, mais conquérir les sympathies de Métastase, qui fit profiter à Vienne la Gabrielli des instincts, favorables à l'art, de François Ier, empereur médiocre, mais très bon musicien.

C'était de tradition chez ces souverains. En 1724, pour l'anniversaire du jour de naissance d'une archiduchesse, probablement Marie Thérèse, l'aînée des filles de l'empereur Charles VI et la future épouse de François Ier, née en 1717, un opéra nouveau avait été donné, avec le concours, comme exécutants, des plus grands seigneurs de l'Autriche, sur le théâtre de la cour. Sa Majesté Impériale elle-même, Charles VI, accompagnait les voix sur l'épinette, comme principal directeur de la musique. Les auteurs de l'ouvrage, Apostolo Zeno, appelé l'Eschyle du poème lyrique (Métastase devait en être le Sophocle et l'Euripide) et Caldara, qui fut depuis le compositeur attitré de ce même Métastase, tremblèrent d'être « exécutés » par d'aussi nobles talents. Il est difficile de croire pourtant que Marie-Thérèse elle-même, qui n'avait que sept ans, ait pu, comme le dit, en rapportant le fait, Burgh, dans ses *Anecdots of music*, y chanter un des principaux rôles. Mais, en définitive, poète et musicien n'eurent qu'à se féliciter, dit-on, d'avoir pris le personnel de leur interprétation dans l'almanach de la cour, plutôt que sur les registres de l'opéra de Vienne. Deux archiduchesses dansèrent dans l'opéra d'*Eurysthène*, sans compter celle qui y chantait.

L'empereur fut si heureux de ce succès auquel il avait pris part directement comme virtuose, qu'il organisa à la troisième représentation une loterie magnifique, où les acteurs aristocratiques gagnèrent des diamants, des montres d'or, des lots divers, de la valeur de mille ou deux mille florins. C'était plus facile et moins méritoire de la part d'un empereur que de jouer juste.

C'était sur ce terrain, si bien préparé pour ses succès, que la Gabrielli alla chercher les leçons de déclamation lyrique de Métastase. Les progrès qu'elle lui dut, le crédit que le *Poeta Cœsareo* mit à son service, la firent nommer chanteuse de la cour. François Ier n'allait au spectacle que lorsque la Gabrielli chantait; aussi, n'y a-t-il pas lieu de considérer comme sérieux ce trait de courage attribué à Duval, le bibliothécaire de l'empereur. « Où allez-vous? lui aurait dit François Ier. — Entendre chanter la Gabrielli, sire — Mais elle chante mal (?) — Je supplie votre Majesté de dire cela tout bas. — Et pourquoi ne le dirais-je pas tout haut? — C'est qu'il importe à Votre Majesté d'être crue de tout le monde, et qu'en disant cela, elle ne le serait de personne. »

On prétend que l'abbé de Marcy, présent à cette conversation, dit à Duval : « Savez-vous bien que vous avez dit là une grande vérité à

l'empereur ! » — « Tant mieux ! aurait répondu le bibliothécaire-philosophe, je souhaite qu'il en profite. » Les faits avérés réduisent à bien peu l'héroïsme de cette franchise. François Ier plaisantait évidemment ; il aimait trop l'art pour ne pas rendre justice à une grande artiste.

La Gabrielli fut une cantatrice plus dramatique encore dans sa vie privée que sur la scène. Adorée de hauts personnages, à qui ses gloires de cantatrice et ses charmes de femme la signalaient, elle les désolait de ses caprices, les laissait se morfondre au profit de quelque virtuose roturier, d'une haute-contre avec qui elle continuait, dans son boudoir, le duo d'amour chanté la veille sur la scène. C'est ainsi qu'on voyait la Banti, à Naples, avoir dans son antichambre autant de seigneurs que ceux-ci, dans la leur, avaient de domestiques.

La Gabrielli faillit payer cher son inconstance, mais dans une circonstance où, du moins, l'amant trahi ne put lui reprocher une mésalliance de ses fantaisies. Elle était aimée, à Vienne, de l'ambassadeur de France, qui se croyait seul accueilli, quand la diplomatie portugaise était admise au même degré de faveur.

Le Français fut averti ; il se conduisit, en cette circonstance, en véritable Italien. Il se cacha et put voir l'ambassadeur portugais accueilli de la chanteuse par trop cosmopolite. Il attendit le départ de son rival, sans doute pour ne pas faire une complication internationale d'un incident privé ; mais à peine le Portugais fut-il parti que la scène éclata ; il voulut percer tout de bon l'infidèle de son épée. Heureusement, la Gabrielli n'était pas seulement cuirassée contre lui qu'au moral : son juste-au-corps amortit le coup et l'actrice ne fut pas touchée.

L'ambassadeur comprit toute l'insanité d'une conduite aussi antipolitique et qui n'avait échappé à l'odieux qu'en tombant dans le ridicule. Pour obtenir son pardon, il lui fallut livrer son épée. On voit que c'était une capitulation complète. La Gabrielli voulut exposer chez elle l'épée, en écrivant au-dessous : « Épée de M. *** qui osa frapper la Gabrielli. » L'exposition menaçait de durer et les rieurs n'étaient pas du côté de l'ambassadeur ; le Français s'adressa à Métastase, le protecteur, le professeur, l'ami de Catarina. Métastase obtint que l'épée de l'ambassadeur lui fût rendue et que là se terminât pour la France ce Rosbach de chambre à coucher.

Cette histoire est racontée par tous les biographes de la Gabrielli, sans qu'ils donnent les noms des deux rivaux. Moins discret qu'eux, j'aurais voulu dissiper le mystère qui couvre le nom de ce haut personnage si dramatiquement amoureux ; mais l'on est, à ce sujet, réduit aux conjectures. En 1751, au moment où commençait à Vienne la faveur de la

chanteuse, la France était représentée à la cour de Marie-Thérèse par le marquis de Hautefort, ayant rang d'ambassadeur. En 1755, lui avait succédé un simple ministre plénipotentiaire, le marquis d'Aubeterre. Tous deux sont également inconnus. En 1756, le duc de Choiseul était envoyé à Vienne; mais ce ne serait qu'avec peu de vraisemblance que l'on pourrait rendre celui qui fut depuis le grave antagoniste de la Dubarry, solidaire de cette folle équipée. Toutes les vraisemblances, si l'histoire est exacte, sont donc pour que le marquis de Hautefort en ait été le triste héros.

Ce n'est que dans les lettres de Métastase que nous trouvons quelques détails sur le séjour de Catarina Gabrielli à Vienne. Elles nous permettent de voir dans le domaine de la réalité paisible cette héroïne d'une sorte de légende aventureuse, cette Frétillon aristocratique. Nous lisons, dans la correspondance du poète, qu'en février 1756, l'engagement de la Gabrielli avait encore deux ans à courir au théâtre impérial de Vienne; mais comme Marie-Thérèse, devenue impératrice, avait résolu de faire taire la musique théâtrale pendant le cours de la guerre, la souveraine avait eu la « clémence partiale » (*sic*) de faire savoir à la virtuose favorite qu'elle pouvait momentanément s'engager ailleurs, si elle ne voulait pas rester oisive. Métastase alors se trouva l'agent de négociations engagées pour faire paraître la Gabrielli, devant succéder à la Paganini, sur le Théâtre-Italien, que Farinelli (mieux Farinello), conseiller favori en même temps que directeur des plaisirs lyriques du roi d'Espagne Ferdinand VI, avait fait établir au Buen-Retiro. L'intervention de Métastase entre la cantatrice et Farinello était d'autant plus naturelle, que ce dernier avait commandé au premier des travaux pour le théâtre confié à ses soins.

D'après ces lettres, la Gabrielli base ses prétentions sur celles qu'avait eues, dans les mêmes circonstances, la Mengotti, dont j'ai parlé plus haut, et à qui, dit Métastase, « elle est certainement supérieure comme agilité de voix, comme figure et autres qualités théâtrales. » On stipule pour la Gabrielli le premier emploi et Métastase engage Farinello à se hâter de traiter avec elle, afin de prévenir les tentations qu'elle pourrait avoir de s'engager ailleurs.

Dans une lettre suivante, Métastase fait connaître les conditions auxquelles la cantatrice s'engagerait. A ce titre de *prima donna* seraient attachés, pour elle, des émoluments de 1,200 piastres d'or (le traitement déjà accordé à la Mengotti), pour se tenir à la disposition (*servizio*) des cléments souverains d'Espagne, jusqu'à la Pâques de 1759. La Gabrielli espère encore de la munificence des Majestés Catholiques 300 piastres

d'or pour ses frais de voyage, ainsi que cela a été concédé également à la Mengotti. Elle demande de plus le titre exprès de virtuose de chambre, ou de virtuose au service de Leurs Majestés Catholiques. Ces conditions furent acceptées à Madrid, et l'engagement de la cantatrice envoyé en juillet 1757 par Metastase à Farinello.

C'est également dans ces mêmes lettres que nous trouvons quelques indications sur les triomphes scéniques de la Gabrielli à Vienne. Dans les fêtes données pour la naissance de l'archiduc Maximilien, elle dut créer, à la fin de 1756, le principal rôle de : *le Roi pasteur,* poème de Métastase, musique de Gluck... Le poète césarien parle de ce génie immortel en ces singuliers termes : « Un maître de chapelle bohême, à qui la vivacité, le bruit, l'extravagance ont servi de mérite sur plus d'un théâtre d'Europe, au sort duquel je compatis, heureux que le nombre des vivants — dont heureusement il n'y a pas encore pénurie — n'en ait pas été diminué. »

La façon dont un homme tel que Métastase parle de Gluck est d'autant plus singulière que le premier n'eut, pour ses beaux poëmes, à leur origine du moins, que des compositeurs tombés aujourd'hui dans l'oubli : Sarri, Vinci, Caldara, dont il reconnaît lui-même, dans ses lettres, l'insuffisance, — et que sa poésie lyrique ne s'est maintenue à la scène que reprise plus tard en sous-œuvre au point de vue musical par de véritables maîtres.

« La Gabrielli, ajoute Métastase à l'occasion du même opéra *le Roi pasteur*, n'a point d'égale pour l'excellence de la voix, le goût, l'action.» Métastase s'arrête au milieu de cet éloge enthousiaste pour déclarer — peut-être y en avait-il besoin — qu'il n'est point amoureux de la jeune cantatrice. Métastase, on le sait, était l'un des plus beaux hommes de son temps. Si l'on songe aux fantaisies qui accidentèrent la vie de Gabrielli, en peut croire que le poète césaréien put être pour elle infidèle à la mémoire de la Romanina.

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)

LA DISETTE ET LES ACCAPAREURS

En ces temps troublés, où la disette d'artistes dramatiques et surtout de chanteurs se fait si cruellement sentir, il n'est peut-être pas inutile de s'occuper de ce fâcheux état de choses, qui ralentit le développement de l'art musical et cause de nombreux tourments à nos directeurs de théâtre.

Nous traversons en ce moment une période de transition, période d'épuisement, comme toutes celles qui suivent les époques qui ont beaucoup produit. Tous les arts se ressentent de cette fatigue et de cette langueur ; la musique surtout a souffert de cet état de délabrement. Le temps des grands musiciens est déjà loin de nous. Où sont nos maîtres immortels ? Où sont nos prodigieux virtuoses qui avaient nom Duprez, Nourrit, Levasseur, Rubini, Lablache, Mario, Pasta, Malibran, Alboni, Frezzolini, Falcon, Stolz et tant d'autres ?

Veut-on dresser la liste des chanteurs qui jouissent actuellement d'une haute réputation ? Quand j'aurai cité mesdames Carvalho, Patti, Nilsson, Krauss, Sass, Gueymard, Albani et MM. Faure, Nicolini, Tamberlick, Capoul, je crois que la liste sera à peu près complète, et encore, parmi les noms qui figurent dans cette trop courte nomenclature, combien peu soutiendraient le parallèle avec ceux que j'ai énumérés plus haut !

Il y a donc là une décadence bien manifeste et une disette de chanteurs que nous ressentons d'autant plus vivement que, parmi les artistes que je viens de nommer, nous ne pouvons guère revendiquer comme nôtres que mesdames Carvalho, Gueymard et M. Faure.

Madame Carvalho, une des meilleures chanteuses de notre temps, nous appartient absolument : son merveilleux talent est toujours resté l'un des plus beaux

ornements de notre scène française, et ce n'est que bien rarement qu'elle a consenti à nous quitter pour aller faire les délices de l'étranger. Madame Gueymard est demeurée fidèle à notre Opéra. M. Faure ne nous consacre plus que quelques mois par an, mais enfin il se partage encore à peu près également entre la scène française et les scènes étrangères. Quant aux autres, ce sont des exilés volontaires, et nous ne les connaissons plus guère que de réputation. Madame Patti nous a abandonnés sans esprit de retour; madame Nilsson qui nous a quitté après sa création d'*Hamlet*, s'est décidée à grand' peine à venir inaugurer le nouvel Opéra. Restera-t-elle longtemps parmi nous? J'en doute, car je regarde comme fort improbable que ces deux aimables virtuoses se décident jamais à quitter les pays où fleurissent les roubles et les dollars pour venir chanter dans une ville où l'enthousiasme n'est pas coté à la Bourse et où les diamants ne pleuvent guère sur la scène.

M. Capoul a été élevé dans nos conservatoires : il a débuté à l'Opéra-Comique; c'est nous qui avons créé et quelque peu exagéré sa réputation. Nous l'avons choyé, applaudi, nous en avons fait notre idole, en un mot, nous n'avons rien épargné pour nous l'attacher; peines perdues; les succès de l'Opéra-Comique ne suffisaient pas à l'ambition du jeune artiste, et il n'a rien eu de plus pressé que de se lancer à corps perdu dans la carrière italienne. Le *charmant ténor* qui roucoulait jadis le *Premier Jour de bonheur* et *Rêve d'amour*, s'essouffle maintenant à crier le répertoire de M. Verdi.

Nous voilà donc réduits à un petit nombre d'artistes que je vous laisse le soin de nommer, artistes de talent sans doute, mais parmi lesquels je trouve bien peu de ces sujets d'élite dont le concours ajoute tant d'éclat à la représentation des chefs-d'œuvre lyriques.

Pourquoi sommes-nous si pauvres en chanteurs, pauvres à ce point que M. Mermet n'a pu réussir qu'à demi à découvrir la *Jeanne d'Arc* de ses rêves, et que M. Gounod garde son *Polyeucte* en portefeuille faute de ténor? Quelles sont donc les raisons de cette disette et quel remède y apporter? Les causes premières sont multiples.

D'abord faut-il admettre que, de notre temps, les belles voix soient plus rares qu'au temps passé? Non, sans aucun doute; il y a certainement bon nombre de sujets doués de ces précieuses qualités : seulement ils ignorent le plus souvent qu'ils ont une fortune dans le gosier et ne se révèlent guère d'eux-mêmes à l'admiration du public, le tout est de savoir les découvrir et point n'est besoin d'ajouter que les recherches de ce genre sont aussi difficiles que peu fécondes.

Doit-on s'en prendre, comme le veulent beaucoup de gens, à l'éducation vicieuse que reçoivent nos chanteurs? Les grandes écoles de chant ont disparu et leurs traditions sont bien près de se perdre. L'enseignement du Conservatoire a donné lieu à de vives critiques, dans l'examen desquelles il ne m'appartient pas d'entrer; je constate seulement, qu'aux yeux de beaucoup de personnes, cet enseignement, destiné à former les voix, n'arrive le plus

souvent qu'à les déformer et que, selon elles, il doit être compté en première ligne au nombre des causes auxquelles il convient d'attribuer la décadence de l'art du chant. Les professeurs particuliers, il y en a de très célèbres, qui se chargent de l'éducation des rares sujets chez qui ils ont su découvrir des dispositions extraordinaires, ne sont pas exempts de défauts et leurs différentes méthodes ne sont pas plus à l'abri de la critique que la méthode officielle professée au Conservatoire.

On leur reproche, et non sans quelque raison, de trop exiger de l'organe vocal si fragile de sa nature et surtout d'être trop pressés d'arriver au but et de lancer dans la carrière des chanteurs incomplets, qui ne tardent pas à briser complétement leur voix mal assise et déjà fatiguée outre mesure par les études précipitées et peu judicieuses auxquelles ils ont été soumis. Les voix les mieux constituées durent bien peu aujourd'hui, et cette extrême fragilité n'est pas seulement imputable aux chanteurs et aux professeurs ; les compositeurs, eux aussi, y sont bien pour quelque chose, et personne ne contestera la justesse des réflexions suivantes inspirées à Scudo par des tendances déjà marquées de son temps, et qui s'accentuent chaque jour de plus en plus : « Séduits par les effets nouveaux et variés de l'or-« chestre, par l'étendue de son échelle, excités par les mœurs de la société « nouvelle à reproduire au théâtre le délire des passions extrêmes à l'aide « d'une sonorité puissante, quelques compositeurs ont exigé de la voix « humaine des efforts qui en ont altéré la fraîcheur et la flexibilité. On a « méconnu les sages limites fixées par la nature, aussi bien à la capacité de « l'oreille qu'à l'étendue de notre organe vocal ; on a écrit des opéras comme « des symphonies ; on a confondu et mêlé tous les genres, et l'art de chanter n'a « plus été que l'art de pousser des cris et de lutter à pleins poumons contre « le bruit de plus en plus envahissant de l'orchestre. Plus de nuances, plus de « vocalisation, plus de phrases limpides et saillantes, où le chanteur ait le « temps de déployer sa voix et puisse pénétrer chaque note du souffle « de son âme. La masse instrumentale, les combinaisons harmoniques et les « gros effets d'ensemble ont étouffé la mélodie vocale. » Ce défaut, déjà sensible chez Meyerbeer et Halévy, a été fortement exagéré depuis par les maîtres contemporains. Il est regrettable qu'on ne donne plus tous ses soins à écrire spécialement pour les voix, comme le faisaient jadis avec tant d'art et de perfection les maîtres de l'école italienne et les compositeurs français ; et l'un des reproches les plus mérités qu'on puisse adresser à la jeune école, c'est de subordonner par trop les voix à l'orchestre et de les traiter souvent comme un simple instrument, de telle façon que je pourrais citer, dans le répertoire moderne, plus d'un morceau de chant qui semble avoir été écrit pour violon, violoncelle ou flûte et qui ferait certainement plus d'effet sur l'un de ces instruments que dans la bouche d'un chanteur.

Sans doute, ce sans-façon avec lequel on traite les voix et cette énorme dépense de forces qu'on exige du chanteur abrègent singulièrement sa carrière et contribuent, dans une certaine mesure, à l'appauvrissement dont nous

nous plaignons. Et pourtant ce n'est pas là encore qu'il faut rechercher les véritables causes de la disette d'artistes à laquelle nous nous trouvons réduits. Les deux grandes causes, ce sont : d'un côté l'accroissement considérable du nombre des théâtres lyriques, surtout en Amérique, et de l'autre, l'accaparement des artistes par ces entrepreneurs que nous voyons courir aux quatre coins du monde pour enrôler des troupes nomades et exploiter tour à tour les théâtres des deux hémisphères. De nos jours, on chante l'opéra, l'opéra italien surtout, dans toutes les grandes villes du monde. De là une énorme consommation de chanteurs. Dans la plupart de ces villes (excepté, bien entendu, en France, en Allemagne, en Italie), les théâtres ne jouent que pendant une saison de l'année, ils ne donnent pas une série régulière de représentations et n'ont pas une troupe fixe et à demeure comme notre Opéra. Quelques mois avant l'ouverture de la saison, le directeur se met en quête d'une troupe. Quant à son répertoire il n'a pas à s'en inquiéter, il se composera invariablement des œuvres de l'école italienne moderne et de quelques opéras français. La grande question, c'est d'avoir une troupe : or, dans beaucoup de pays, il n'y a pas de conservatoire où l'on puisse s'adresser et, d'ailleurs, il faut des artistes tout formés et possédant déjà un répertoire. Mais, direz-vous, le directeur n'a qu'à rappeler à lui la troupe qu'il dirigeait l'année précédente? Cette troupe, elle n'existe plus, du moins dans son ensemble ; à peine la saison terminée, tous les éléments qui la composaient se sont désagrégés, chaque artiste a tiré de son côté pour aller remplir d'autres engagements qui l'appelaient souvent à huit cents lieues de là. Il faudrait donc aller quérir le ténor à Cuba, le baryton à Moscou et la prima donna à New-York. De là, une source de difficultés énormes et de tribulations interminables pour le malheureux directeur, qui se voit sans troupe à la veille de commencer une nouvelle campagne. Que faire? le temps presse; il faut, coûte que coûte, arriver à une solution.« To be or not to be. » C'est alors que le directeur, à bout d'expédients, s'adresse à un entrepreneur, à un de ces conducteurs de troupes nomades qui courent sans cesse d'un bout à l'autre du monde. Un bon traité est signé et, moyennant un forfait bien en règle, ledit entrepreneur se charge de fournir une troupe complète toute organisée et toute prête à entrer en campagne. Cette troupe, ce sera presque toujours une collection de sujets ayant tous un nom plus ou moins connu ; à leur tête brillera quelquefois une étoile de première grandeur, dont le nom est un attrait certain et un élément de recettes assuré. S'il y a seulement deux ou trois étoiles dans la troupe, c'est une troupe *di primo cartello*, et sa valeur est inestimable. Car, dans beaucoup de villes, en Angleterre et en Amérique surtout, le grand, je dirais volontiers le seul talent de l'impresario, consiste à savoir grouper habilement sur son affiche les noms célèbres et à mettre en jeu les plus savantes combinaisons de la réclame et du puffisme.

Voilà, en quelques traits, le système tel qu'il se pratique en Angleterre, en Espagne, en Russie et en Amérique. Est-il besoin de faire ressortir combien ce système est déplorable et funeste aux véritables intérêts de l'art qu'il

menace de faire tomber des hauteurs de l'idéal dans le domaine vulgaire des spéculations commerciales. La représentation d'un opéra dans ces conditions n'est plus que l'exhibition d'une étoile, autour de laquelle viennent se grouper une foule de médiocrités le plus souvent insupportables; l'œuvre d'art disparaît et tout l'intérêt du spectacle se résume en mademoiselle X., chantant son rôle favori. Ajoutons que ce système pratiqué chez nos voisins, au grand détriment de l'art pris *in abstracto*, ne laisse pas que de porter une grave atteinte aux intérêts de l'art français en particulier, en ce sens que dès qu'un artiste de valeur a réussi à se poser au premier rang et à acquérir quelque renommée, il nous est enlevé aussitôt par un accapareur.

Celui-ci arrive, propose un engagement à forfait et répand l'or à pleines mains pour s'assurer le concours de l'étoile en question. En général, l'étoile se montre fort exigeante; quoi de plus juste ? on vient la chercher, on lui fait des avances, elle saura exploiter tous les avantages de la situation, car il est piquant de remarquer que l'étoile sait toujours marier, avec un art infini, la finesse du commerçant le plus expérimenté au talent du virtuose le plus accompli. Elle commencera donc par exiger une somme bien ronde; il ne faudrait pas s'étonner, par exemple, de lui voir demander un million pour deux ans de représentations; le fait s'est présenté il n'y pas bien longtemps. Oui, mais l'entrepreneur s'est fort récrié sans doute? Lui, nullement; il a conclu le marché séance tenante, trop heureux d'avoir fait une si bonne affaire. Avec une pareille étoile dans sa troupe, le succès et la recette sont assurés d'avance, mais il lui faut l'étoile, et pour acheter son concours, il ne reculera devant aucun sacrifice. L'étoile demande un million, il donnera un million; mais, ce n'est pas tout, il paiera en outre tous les frais de voyage, une voiture, des chevaux, des laquais, une demoiselle de compagnie, ou la compagnie d'un mari, cela s'est vu, plus encore un secrétaire, si l'artiste est un si grand personnage qu'elle ne puisse décemment se passer d'un secrétaire. Joignez à cela les énormes dépenses qu'il lui faudra faire pour mettre en pratique sur une large échelle les principes de puffisme et de réclame créés et légués à la postérité par l'immortel Barnum. Et à ce sujet, je vous engage vivement à lire un délicieux passage de Berlioz, sur Barnum et le voyage de Jenny Lind en Amérique (1), ainsi que les extraits de *The Life of Phinéas Taylor Barnum*, traduits et publiés par M. Paul Merruau. Vous y verrez, entre autres curiosités, comment il en coûta 750,000 francs à Barnum pour être certain du concours, dans cent cinquante concerts, du rossignol que trois industriels se disputaient. Barnum n'avait pas les fonds, il les réalisa au moyen de la vente de ses propriétés et d'un emprunt de 25,000 francs. Le paquebot qui portait Barnum et sa fortune arrive en vue des côtes d'Amérique, une émeute d'admiration et d'amour éclate aussitôt. Une foule immense accourt au lieu du débarquement et conduit processionnellement la virtuose à son hôtel. Plus de trente mille personnes passent la

(1) *Soirées de l'Orchestre*, 8e soirée.

nuit sous ses fenêtres et demandent à cris redoublés mademoiselle Jenny Lind. Elle paraît au balcon, étonnée, émue de l'explosion de ces sentiments affectueux, dont pourtant Barnum est seul en mesure de connaître le prix. A minuit, une sérénade fut organisée par deux cents musiciens, escortés par trois cents porteurs de torches. Les poètes se mirent à l'œuvre dès le lendemain; Barnum offrit un prix de 200 dollars à l'auteur de la meilleure pièce de vers en l'honneur de *la plus grande merveille vocale connue*. Tant d'efforts obtinrent un succès complet et légitime; les recettes atteignirent à un chiffre fabuleux. Il avait été convenu que la recette du premier concert serait distribuée généreusement aux pauvres : « La charité, dit Barnum, est la meilleure politique. » A la fin du concert, Barnum se présenta devant l'auditoire avec une liste des hôpitaux de New-York portant en regard les sommes qu'il attribuait à chacun de ces établissements sur la recette du jour. « Cet ange, s'écria l'entrepreneur avec une émotion difficilement contenue, cet ange, car je ne puis lui donner un autre nom, ne veut pas recevoir un penny en récompense de l'admirable talent qu'il vient de déployer. » Puis, avec des larmes dans les yeux, incapable de dire un mot de plus, il tendit la liste préparée d'avance. Le résultat fut tel qu'il l'avait prévu; ce ne fut plus de l'enthousiasme, ce fut de l'extase qu'éprouva le public ! Nous nous arrêterons ici, toute description serait impuissante à faire comprendre les mille ressources au moyen desquelles Barnum triompha dans la lutte qu'il avait entreprise. Non-seulement il fit honneur aux engagements contractés avec le rossignol, mais il gagna lui-même des sommes considérables (1).

Décidément, Barnum était un grand homme, et je comprends que nombre de gens ait brûlé de la noble ambition de marcher sur ses traces, tandis que les triomphes de Jenny Lind tournaient la tête à bien des artistes qui pourtant n'étaient pas, tant s'en faut, *la plus grande merveille vocale connue*. Mais, voyez-vous maintenant la position de nos malheureux directeurs d'opéra. Ils ont à la tête de leur troupe un artiste de talent, ou, ce qui revient au même (pour le directeur s'entend), un nom qui fait recette. Ils ont déjà payé fort cher pour l'engager; ils font d'énormes sacrifices pour le retenir et pour se l'attacher, mais il arrive un moment où il leur devient impossible de satisfaire aux énormes prétentions émises par l'artiste, à qui l'accapareur est venu faire des propositions californiennes pour l'entraîner à l'étranger. Le directeur se voit contraint de céder, l'artiste part, et le public.....; ah dame ! le public se contentera de ceux qui restent, si mieux il n'aime se passer d'opéra !

Cette situation, véritablement inquiétante pour les intérêts de l'art français, préoccupe depuis longtemps tous ceux qui suivent le mouvement artistique et qui s'intéressent aux choses de la musique. Sans parler des direc-

(1) Extrait de *The Life of Phineas Taylor Barnum*, traduction de M. Paul Merruau.

teurs de nos grandes scènes lyriques, les critiques musicaux se sont souvent occupés de cette question. Les hommes les plus compétents en cette matière ont été unanimes à déplorer ce triste état de choses et à reconnaître qu'il fallait y apporter un prompt remède. Voilà bien en effet le véritable nœud de la question : il faut un remède, mais quel remède? Où trouver une solution pratique ?

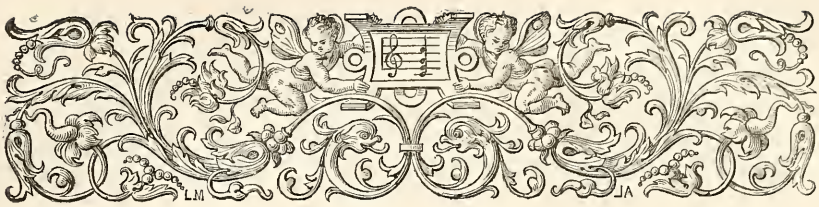
Entre autres combinaisons plus ou moins réalisables qui ont été successivement étudiées, je n'en citerai qu'une seule, mais elle suffit pour nous mener à une conclusion. On a proposé de faire signer aux élèves, avant leur entrée au Conservatoire, un engagement formel, en vertu duquel ils seraient tenus de chanter pendant un certain temps, dix ou quinze ans par exemple, sur une scène française; autrement dit, on ferait souscrire aux élèves du Conservatoire un engagement analogue à celui par lequel les élèves de l'École normale contractent l'obligation de se consacrer à l'enseignement pendant un temps déterminé. Voilà un moyen; voyons maintenant s'il est pratique et susceptible de produire des résultats. D'abord vous obligez les élèves du Conservatoire à chanter sur une scène française pendant une période de dix ans, je suppose, à partir de leur sortie de l'école. Mais, à ce compte-là, nous n'aurons jamais que des débutants. Les artistes, encore mal aguerris, viendront faire leurs premières armes sur nos scènes, ils s'y essaieront, ils y apprendront leur métier, ils arriveront peut-être au bout de peu de temps, s'ils sont bien doués, à acquérir un véritable talent et une grande réputation; mais, ne l'oubliez pas, pendant toute cette période de formation, le temps a marché, le délai de dix ans touche peut-être à sa fin, l'artiste va se trouver libre d'engagement, et alors.., alors n'allez pas croire qu'il signera un nouveau traité avec son directeur. En même temps que son talent grandissait, ses prétentions se sont singulièrement accrues, d'autant plus que les prétentions croissent toujours plus vite que le talent, et si le directeur refuse de souscrire à ses exigences, il fera ce que font nos artistes d'aujourd'hui, il courra se jeter dans les bras du premier Barnum venu, qui lui aura promis des sommes fabuleuses pour une tournée en Amérique. Et nous, public, qui avons formé l'artiste, qui avons été pleins d'indulgence pour ses premières faiblesses, nous nous trouverons Gros-Jean comme devant. Le rossignol se sera envolé, et il ne nous restera pour toute consolation que la perspective d'élever de nouveaux sujets.... toujours pour la même destination.

Mais, à ce compte-là, pour employer une image vulgaire, nous passerions notre vie à essuyer les plâtres et à assainir la maison pour qu'un autre vienne s'y loger à notre place; serviteur! votre système est impossible. Et d'ailleurs, songez donc bien que si vous imposez des conditions trop onéreuses aux élèves qui se destinent au Conservatoire, rien de plus simple, ils n'y entreront pas, ils préfèreront se mettre entre les mains d'un professeur particulier. Viendrez-vous encore faire un nouveau règlement à l'usage des professeurs particuliers? Non, tout cela est impraticable, la situation est mauvaise, elle exigerait un remède énergique, mais quelque savantes

que soient vos combinaisons, quelque ingénieux que puissent paraître vos systèmes, vous vous trouverez toujours en face de cette loi fondamentale de l'offre et de la demande qui régit toutes les transactions commerciales... S'il y a grande consommation de chanteurs et peu de sujets, le prix des chanteurs sera très élevé, et un directeur d'opéra ne pourra jamais empêcher un autre directeur, son voisin, de lui faire concurrence et d'offrir 200,000 fr. au ténor qu'il ne paie que 60,000 fr.

Conclusion : Il y a là un état de choses extrêmement fâcheux, extrêmement nuisible au progrès de l'art pur et dégagé de tout esprit de spéculation commerciale, mais auquel, malheureusement, nous ne pouvons apporter aucun remède. Quoi qu'il en soit, la question est intéressante et mérite qu'on s'en occupe; je n'ai pas la prétention de l'avoir coulée à fond, j'ai voulu seulement l'esquisser en quelques traits afin d'appeler sur ce sujet l'attention des amis de la musique et d'inviter les intéressés à chercher un système de répression que j'avoue n'avoir pu découvrir. Si quelqu'un de nos lecteurs, après avoir réfléchi sur la question, se trouvait en mesure de proposer une solution pratique, je lui serais reconnaissant de me la communiquer.

H. MARCELLO.



REVUE DES CONCERTS

Concerts-Populaires. — Observations à propos du *Schiller-Marsch*, de Meyerbeer. — *Air de ballet*, de M. Th. Dubois (première audition). — *Sonate pour violon*, de Leclair (1720). — *Concertos* de Mendelssohn. — Madame Jaëll et M. Sarasate. — *Phaëton*, de M. Saint-Saëns. — Fragments de *la Damnation de Faust*, de Berlioz.

Le *Schiller-Marsch*, de Meyerbeer, qui ouvrait le troisième Concert de la première série, me paraît assez mal placé en tête d'un programme. L'orchestration de ce morceau, pleine de relief et d'éclat, jette une ombre défavorable sur l'œuvre qui lui succède immédiatement, même quand cette œuvre est la *Symphonie en ré majeur*, de Beethoven, de telle sorte que l'auditeur éprouve une sensation analogue à celle de ce peintre, à qui on montrerait un tableau d'Ingres, après avoir ébloui ses yeux par un Rubens étincelant de couleur et de lumière. Ce n'est là qu'un détail, mais un détail qui a bien son importance, car il nous rappelle à l'observation de cette grande loi de la progression des effets, qui demande à être strictement suivie, aussi bien dans l'agencement des différentes parties d'une œuvre dramatique, que dans la succession des morceaux d'un concert.

Je n'ai pas grand'chose à dire de l'*Air de ballet*, de M. Dubois, qu'on a exécuté après la *Symphonie en ré*. La première phrase, en mouvement de gavotte, ne manque pas d'agrément ; ce qui suit n'est pas toujours en parfaite harmonie avec l'idée première et le morceau complet forme un tout sans homogénéité, qui n'appartient ni au style ancien, ni au style moderne. Au demeurant, l'*Air de ballet*, de M. Dubois, est une page finement écrite ; seulement, je me demande si c'était bien la peine de déranger un orchestre tout entier pour lui faire exécuter d'aussi petite musique ?

Était-il bien nécessaire aussi de transporter à l'orchestre la jolie sonate de Leclair, composée en 1720 pour violon seul avec la basse continue ? Je ne le crois pas. Ces sortes d'arrangements ne m'ont jamais paru très heureux et je les regarde comme des contre-sens musicaux qu'il importe d'éviter avec le plus grand soin. Une de ces transformations a paru réussir, c'est celle du *Septuor*, de Beethoven ; et encore l'exécution de ce chef-d'œuvre par sept instruments, est-elle demeurée infiniment supérieure à l'exécution par l'orchestre tout entier ; j'en appelle à ceux qui ont entendu le *Septuor* dans les concerts de musique de chambre. En tout cas, cette tentative eût-elle absolument réussi, qu'elle ne suffirait pas pour autoriser en principe des transformations, dont le moindre défaut est de changer, de fond en comble, le caractère d'une œuvre et par suite d'en dénaturer le sens et l'expression. Le compositeur a mis son morceau *au point* où il doit être mis; il était plus capable que personne de savoir sous quelle forme son idée devait être présentée; ne refaisons donc point ce que nous étions incapables de faire.

Je comprends parfaitement dans quelle intention M. Pasdeloup a fait exécuter la sonate de Leclair; il a vu là un moyen de renouveler un peu ses programmes, en y faisant entrer une œuvre peu connue et d'ailleurs assez intéressante. L'idée est des plus louables, mais je crois que M. Pasdeloup aurait pu en tirer un meilleur parti, en nous faisant entendre quelque symphonie de Gossec, d'Onslow, de M. Reber, ou de M. Félicien David. Je ne m'abuse pas sur la valeur de ces productions de l'École française; je sais qu'elles paraîtraient bien effacées à côté des chefs-d'œuvre de l'École classique; mais enfin Gossec a composé vingt-neuf symphonies à grand orchestre, qui sont absolument ignorées du public et qui mériteraient d'être étudiées par les artistes, curieux de connaître les commencements d'un art, dont la symphonie en *ut mineur* est demeurée la plus parfaite expression.

Nous avons entendu dans cette dernière quinzaine deux concertos de Mendelssohn : le concerto en *sol mineur*, pour piano, joué par madame Jaëll avec une grande perfection de mécanisme, et le concerto pour violon, exécuté par M. Sarasate, avec un admirable talent. M. Sarasate n'est pas seulement un virtuose de premier ordre, c'est surtout un grand artiste, qui joint à une bravoure qu'aucune difficulté n'arrête, un beau style toujours soutenu et un profond sentiment des œuvres dont il se fait l'interprète. Il a obtenu un immense succès.

Parmi les autres morceaux qui ont été exécutés dans ces deux concerts, je signalerai encore l'ouverture du *Tannhauser*, la *Suite d'or-*

chestre en ré majeur, de J. S. Bach, et le *Phaëton*, de M. Saint-Saëns, dont nous avons rendu compte l'année dernière. A propos de ce dernier morceau, qui a la prétention de représenter une scène mythologique, je ferai remarquer à M. Pasdeloup qu'un mot d'explication sur ses programmes serait indispensable pour éclairer le public sur la pensée du musicien. Parmi les quatre mille personnes qui assistent à ses concerts du dimanche, il en est bien quelques-unes qui ignorent absolument le nom et l'aventure de Phaëton, et qui ne devineront jamais, si on ne leur vient en aide par quelques mots d'explication, que la musique de Saint-Saëns a pour but de nous peindre la course affolée du char du soleil, confié aux mains inhabiles du fils d'Apollon et de Climène. Le mieux serait sans doute de ne nous offrir que de la musique qui puisse être comprise sans explication; mais, si vous nous donnez de la musique à programme, donnez-nous au moins le programme.

Le quatrième concert s'est terminé par des FRAGMENTS de la *Damnation de Faust*, de Berlioz. Quand nous sera-t-il donc donné d'entendre une œuvre complète de ce grand musicien français? Depuis que Berlioz est mort, sa musique doit avoir acquis de la valeur, et il me semble qu'en sa qualité de compositeur *non vivant*, il devrait avoir droit à quelques égards, et notamment à l'exécution intégrale de ses œuvres!

H. MARCELLO.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra : *Les Huguenots*. M. Mierswinski. — Théatre-Ventadour : *Otello*. M. Fernando. — Opéra-Comique : *Mireille*. — Renaissance : *Giroflée-Girofla*. — Bouffes-Parisiens : *Madame l'Archiduc*. — Folies-Dramatiques : *La Fiancée du roi de Garbe*.

Me voici placé dans la situation d'un commandant de place, qui aurait crié famine pendant un long investissement, et qui se trouverait tout à coup obligé de prononcer devant sa garnison l'allocution suivante : « Fidèles compagnons d'infortune, hier nos magasins d'approvisionnement étaient tristes et désolés. La nature y avait horreur du vide. Nous avons dû pour nous sustenter, arracher la vie aux animaux de la plus basse extraction. Aujourd'hui, par un hasard providentiel, que je ne puis mieux comparer qu'à la manne hébraïque, les vivres abondent dans nos greniers; les planchers crient sous le poids des substances les plus nourrissantes. L'accumulation des viandes y est telle que l'édifice menace ruine. Soldats de la garnison, je vous donne formellement l'ordre de ne vous nourrir à l'avenir que des aiguillettes les plus délicates, de n'user plus que des filets les plus réjouissants à l'œil, et cela à l'exclusion de toute autre pièce charnue. Je déclare que cette mesure est prise dans le but d'éviter un encombrement de vic-

tuailles qui porterait préjudice à l'équilibre de vos fonctions digestives. » Je vous laisse à penser la stupéfaction de la garnison.

Et cependant, c'est un cas semblable qui se présente ici. L'affluence des nouveautés va me forcer, moi aussi, de jeter du lest.

Les théâtres lyriques n'ont pas donné ou repris moins de vingt actes, depuis une quinzaine. Comptez bien : *La Fiancée du roi de Garbe*, trois actes, *Madame l'Archiduc*, trois actes, *Otello*, trois actes, représentés alors que le dernier numéro de la *Chronique musicale* était sous presse. Et depuis, *Giroflée-Girofla*, *Mireille*, *les Parias;* j'allais oublier les *Huguenots*, pour le début du ténor Ladislas. Entassez tout ce qu'un critique de la bonne école pourrait écrire sur ces beaux sujets médullaires; compilez tout ce qu'il en pourrait dire d'éloquent, de goguenard, de malicieux, de fantaisiste, de spirituel, de pédant et de supercoquentieux ; c'est la matière d'un in-folio, dans le format in-folio, et à Dieu ne plaise que j'expose le lecteur à un in-folio.

Tâchons plutôt d'être bref.

Commençons par le début de M. Ladislas Mierswinski, dans les *Huguenots*, puisque c'est l'Opéra qui remplit, dans l'ordre hiérarchique de nos scènes lyriques, le rôle de plus en plus difficile de Jupiter. *Ab Jove principium.* Et à ce proverbe latin, ajoutons un passage de la Genèse, dont nous ferons application à M. Ladislas : *In principio erat verbum* : Au commencement était le verbe. » Au théâtre, le verbe consiste à se faire comprendre dans la langue que l'on veut parler, et c'est ce qui manque à M. Ladislas, dont le verbe est de nationalité polonaise. Or, Raoul est sire de Nangis, fief qui n'est point en Pologne, comme l'accent de M. Ladislas Mierswinski le fait croire. Ce vice de prononciation est la plus forte prévention que j'aie contre le nouveau ténor de M. Halanzier. Sa voix est assez belle, mais inculte : on s'est trop hâté de nous la faire entendre. Son éducation musicale n'est pas moins primitive. La morale de cette tentative est que, pour chanter français, il faut parler français.

A ce début, qu'on eût pu retarder, je préfère celui de M. Fernando, qu'on eût pu avancer. M. Fernando chante le rôle d'Otello, qui s'étend sur une échelle vocale extrêmement étendue, sans aucune défaillance.

Il y met une chaleur, une bravoure, une fougue réellement étonnantes. Dans le récitatif, sa voix tinte avec une intensité de son toute métallique. A travers le réseau de vocalises dont Rossini a enveloppé tous ses airs, elle se fraye passage à plein gosier, sans artifices de mauvais aloi. Dans

M. Fernando, c'est le musicien qui n'est pas toujours bien en selle : il attaque franchement, mais il rhythme avec impatience. Que M. Fernando veille à la mesure : c'est la racine carrée de la musique, comme la justesse est la racine carrée du chant.

L'Opéra-Comique a repris la *Mireille,* de Gounod, jadis jouée et quasi-tombée au Théâtre-Lyrique. M. du Locle pille M. Carvalho. Singulier problème réalisé déjà ! M. du Locle se taille des manteaux dans les vestes de M. Carvalho. C'est madame Carvalho qui gère cette garde-robe fantastique. N'a-t-on pas vu *Roméo et Juliette* se relever place Boïeldieu du coup reçu place du Châtelet? Cette fois, pourtant, la témérité déborde, et je doute que *Mireille* tienne l'affiche au-delà des représentations prescrites par le bon sens. *Mireille* est une œuvre évidemment incomplète, inégale, dont les trous sont des précipices. Le premier acte est plein de couleur. Dans les suivants, quelques morceaux bien venus s'enlèvent en relief sur un fond de mélopées longues et tristes. La Provence, que Mistral illumine d'un chaud soleil d'été, Gounod l'éclaire d'un pâle soleil d'hiver. Le côté maladif de son talent s'y trahit trop souvent. M. du Locle, qui a des idées d'amphithéâtre, des goûts de carabin facétieux, a rétabli la scène morbide du Rhône, qui avait été prudemment coupée dans la version du Théâtre-Lyrique ; cette charge d'hôpital nous paraît un peu crue.

Madame Carvalho anime toute cette pastorale tragique de son souffle poétique. Le chevrottement aigu du ténor Duchesne semble en voie de guérison. Le chant de Gounod a des hypocrisies qui siéent mal au franc et magnifique organe de Melchissédec. Ismaël engage avec la note une lutte dont il ne sort pas toujours vainqueur. C'est à madame Galli-Marié qu'est dévolu le rôle de Taven : pour l'appréciation, cherchez la rime d'Agésilas.

Giroflée-Girofla se joue à la Renaissance ; cela se sait déjà partout.

Le libretto de MM. Leterrier et Vanloo nous initie aux mystères de la belle-mère. Il n'y a ni bonnes ni mauvaises belles-mères, il n'y a que des belles-mères. Et bien que l'action se passe au pays de la féerie, c'est l'enseignement qui se dégage de *Giroflée-Girofla*, tant il est vrai qu'il y a des maximes absolues, même dans la féerie.

Madame Aurore, épouse de Boléro, deux fois mère, devient deux fois belle-mère. Giroflée et Girofla sont ses filles ; Marasquin et Moursouk sont ses gendres, ou plutôt ils sont *son gendre*, car, au moment où chacun d'eux réclame sa fiancée, dame Aurore n'a plus à leur disposition

que Giroflée. — Girofla a été enlevée par les pirates! Toute l'intrigue est là : une belle-mère est assiégée par deux gendres, auxquels elle n'a qu'une fille à donner : situation délicate pour la belle-mère, épineuse pour la fille, insupportable pour les gendres! Le dénoûment satisfait à la fois les passions et les mœurs. Girofla, reconquise par l'amiral Matamoros, rentre à temps au bercail. Sur ce canevas un peu tendu, MM. Leterrier et Vanloo ont brodé certaines scènes risquées, d'où la franche gaillardise chasse heureusement le sous-entendu graveleux. Je n'excepte de ce jugement que la scène qui ouvre le troisième acte entre Giroflée et Marasquin, et qui constitue une monographie trop complaisante de la nuit des noces.

La musique de *Giroflée-Girofla* est, à mon sens, la meilleure que M. Charles Lecocq ait jamais faite. Elle me paraît supérieure à *Fleur de Thé,* aux *Cent vierges*, à *la Fille de madame Angot,* et pourtant elle est appelée à un succès moins grand que cette dernière, parce qu'elle se relève d'une pointe de style assez sensible et qui pourra nuire à sa popularité. Qu'on ne m'accuse pas de prodiguer l'encens aux faux dieux de l'opérette : je ne suis point suspect de sacrifices au veau d'or. Mais j'estime particulièrement le talent de M. Lecocq, qui me paraît beaucoup plus sainement trempé que celui de M. Offenbach, par exemple. J'aime Lecocq parce que je ne vois pas percer, dans la carrière de ce compositeur, cet esprit d'intrigue personnelle qui conquiert la scène par une sorte de Calvaire d'antichambre. J'aime Lecocq parce qu'il est Français, bien Français, et plus encore parce que sa muse est française, parce qu'elle a certaines faiblesses de la muse française ; j'entends par là cette facilité native qui se laisse trop aller à elle-même, quoiqu'elle ait en soi la force de se corriger. J'aime Lecocq, parce qu'il n'est point l'esclave de son genre, et qu'au contraire il en est le maître, car il se ferait écouter jusque sur le terrain de l'opéra-comique. Ses couplets, toujours enclos dans une ri:ournelle typique, sont de la belle humeur du petit vin d'Anjou. Ses chœurs, n'était un abus d'unisson qui les dépare, ont de l'allure et de la sonorité. Ses morceaux d'ensemble sont bien dialogués. Son orchestration a de la verve, de la clarté : elle est semée de jolis dessins d'instruments qui visent et atteignent souvent au pittoresque. De tous les compositeurs d'opérette, M. Lecocq est, avec M. Cœdès, le plus apte à traiter le genre de l'opéra-comique. A l'appui de cette opinion, je citerai tout le second acte de *Giroflée-Girofla*, sauf la chanson de la jarretière dont l'archaïsme est commun ; au premier acte, le chœur des pirates, le sextuor et le finale ponctué par les cloches ; au troisième, les deux duos d'amour entre Giroflée et Marasquin, Moursouk et Girofla.

Giroflée-Girofla, c'est mademoiselle Granier, qui joue et chante avec les grâces les plus piquantes. Dame Aurore, c'est Alphonsine, qui ressemble singulièrement à un portrait de madame de Maintenon par un mauvais peintre, et qui s'est forgée une voix bien extraordinaire. M. Puget (Marasquin) est un agréable ténorino, mais il joue avec des afféteries enfantines. Vauthier (Moursouk), l'ancien baryton de l'Athénée, perd en justesse et en goût ce qu'il gagne en force et en éclat. Un débutant, venu de Bruxelles, M. Joly, est une assez bonne ganache prématurée.

Madame l'Archiduc et *la Fiancée du roi de Garbe* sont bien loin de nous déjà pour que nous y insistions.

Madame l'Archiduc est de M. Albert Millaud pour les paroles et de M. Jacques Offenbach pour la musique. J'ai tout dit en nommant les auteurs : M. Albert Millaud trousse avec esprit l'article de journal et la poésie badine ; mais le théâtre est plus rétif. Quant à M. Offenbach, tout le monde sait qu'il est immortel. Il est même difficile de l'être plus.

La Fiancée du roi de Garbe a pour musicien M. Litolff, qui a tous les talents, hormis celui d'être bouffe. Symphoniste émérite, virtuose et chef d'orchestre de premier ordre, M. Litolff est incapable de faire un bon couplet d'opérette. C'est trop et trop peu pour lui.

ARTHUR HEULHARD.

P. S. Nous renvoyons au prochain numéro notre appréciation sur *les Parias*.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Le théâtre de la Porte Saint-Martin vient d'inaugurer un nouveau genre de spectacle que l'on pourrait appeler la *féerie-scientifique*. Un Anglais, deux fois millionnaire, parie la moitié de sa fortune, avec les membres de son cercle, qu'il fera *le Tour du Monde en* 80 *jours*. Après un voyage rempli de péripéties dramatiques, il gagne son pari. Cette donnée permet aux auteurs, MM. Jules Verne et Dennery, de faire passer sous les yeux des spectateurs une suite de tableaux représentant les différentes parties du monde.

La mise en scène est bien faite; plusieurs décors sont très beaux; on y voit un éléphant vivant; un train de chemin de fer avec une vraie locomotive; enfin un steamer, dont la machine éclate, sombre en pleine mer. Le décor de l'île de Bornéo, nous montre un brillant ballet dansé par des Malaisiennes; il est réglé avec beaucoup d'art par M. Gredelue, l'habile maître de ballet de la Porte-Saint-Martin. Nous y avons admiré madame Dorina Mérante, sa femme, danseuse de haut style, dont la place est marquée à l'Opéra. Le talent de madame Mérante n'est pas moins apprécié en Angleterre qu'en France, et les plus brillantes propositions lui sont faites, ainsi qu'à son mari, pour la saison d'hiver.

— Notre excellent collaborateur et confrère du *Monde illustré*, M. Albert de Lasalle, met en ce moment la dernière main à un nouveau livre intitulé : *les Treize Salles de l'Opéra*, qui paraîtra chez l'éditeur Sartorius. Nous savons déjà que cet ouvrage, commandé par l'actualité, sera plein de documents curieux, rassemblés à grand renfort de minutieuses recherches.

— Mademoiselle Angèle Blot a rouvert le 3 novembre son cours gratuit de harpe pour les jeunes personnes. S'inscrire chez le professeur, tous les jours avant midi, 147, faubourg Poissonnière.

— Le magnifique lustre qui éclairera la salle du nouvel Opéra pèse 6,250 kilogrammes et mesure huit mètres de haut. Il sera installé dans la salle d'ici à huit jours. La scène est complétement terminée ; on est en train d'y poser le rideau de fer et le manteau d'arlequin. Les *herses* sont installées au cintre, ainsi que les *tambours* qui servent à équiper les rideaux. La rampe, qui ne comportera pas moins de soixante becs, va être posée. Les dorures sont également terminées ; les tapissiers s'occupent de la décoration des loges. Les peintures de M. Baudry sont en place ; le grand escalier d'honneur est tout prêt. Tout le bâtiment administratif est achevé.

— La question d'acoustique, au nouvel Opéra, préoccupe toujours les musiciens.

Il paraîtrait que, pour agrandir l'orchestre, M. Halanzier aurait eu l'idée d'empiéter sur le *ventre* de la scène. Or, plus la scène avance, plus la salle est sonore. C'est ainsi qu'à la Scala et dans les principaux théâtres lyriques d'Italie, il y a une grande distance entre la toile et le trou du soufleur. Quand le rideau se lève, il y a comme une sorte d'appel d'air qui repousse la voix du chanteur au fond du théâtre. A l'Opéra-Comique, par exemple, ainsi qu'aux Italiens, deux salles mal construites, l'artiste est mieux entendu au fond de la scène que sur le devant de la salle. Tandis qu'au contraire, si on donne au chanteur la facilité d'*avancer* sur son public, non-seulement il se fatigue moins, mais encore aucun spectateur ne perd une note.

Règle générale : il doit y avoir proportion mathématique entre la longueur et la hauteur de la scène, et la distance de la toile au trou du souffleur. C'est cette proportion qui va être atteinte par la nouvelle mesure prise par M. le directeur de l'Opéra.

— Nous extrayons du *Guide musical* de Bruxelles la note suivante, qui a trait à un compositeur belge trop oublié, Cyprien de Rore :

« Cyprien de Rore. — Le célèbre compositeur belge, Cyprien de Rore auquel la ville de Malines, où il vit le jour en 1516, éleva, il y a quelques années, un monument en bronze, n'a pour toute biographie qu'une humble et concise épitaphe, commentée en sens bien divers, d'après le système ou le caprice des auteurs, et réellement insuffisante pour la constatation d'une gloire artistique aussi grande, aussi incontestable.

« Plusieurs documents, découverts récemment dans les dépôts d'archives d'Italie, par M. E. Van der Straeten, élucident admirablement les points obscurs de cette noble carrière, outre qu'ils fournissent sur la position précaire du maître des renseignements aussi intéressants que neufs.

« Voici, entre autres, une lettre autographe du fameux musicien, retiré, en 1559, à Anvers, chez ses parents, qu'une série de désastres avaient réduits à la misère.

« Cyprien de Rore avait quitté volontairement, par scrupule de religion peut-être, le poste de maître de chapelle d'Hercule II, duc de Ferrare, qui, comme on sait, accorda un asile aux réformateurs Calvin et Marot et se déclara pour leur doctrine.

« Il apprend à Anvers la mort de son ancien protecteur. Devenu en

quelque sorte à charge à sa famille, il s'empresse d'écrire à Alphonse II, qui venait de succéder à son père, pour lui offrir ses services, en l'assurant que, de toutes les présentations qui lui arrivent de diverses contrées, celle que le nouveau duc de Ferrare pourrait lui faire lui sera la plus agréable.

« Il ne réussit point dans ses démarches, et, peu après, il se résigna d'accepter, en vue de venir en aide à son vieux compatriote et maître, Adrien Willaert, la place de vice-directeur de la musique à la basilique de Saint-Marc, à Venise.

« Voici la lettre de Cyprien de Rore, traduite aussi littéralement que possible :

D'Anvers, le 12 novembre 1559.

« Illustrissime et excellentissime seigneur,

« Si j'avais connu d'abord votre résidence fixe, je vous aurais fait mes compliments de condoléance sur la mort du très illustre et très excellent seigneur votre père, que Dieu protége!

« C'est avec sa bonne permission, comme Votre Excellence doit savoir, que j'ai récemment, bien malgré moi, quitté mon service, pour passer le reste de mes jours avec mes parents, me résignant à mon sort, bien que ma pauvreté s'accommodât mieux d'un emploi auprès de Son Excellence.

« Mais, en arrivant ici, j'ai trouvé mes parents totalement ruinés, à la suite de plusieurs malheurs qu'ils ont éprouvés, et, malgré ma résolution de vivre avec eux en liberté et en repos, je me vois obligé de reprendre un nouveau joug.

« Recherché, tant en Italie qu'ici et ailleurs, par divers personnages, avec l'offre de bons émoluments, je n'ai cru devoir prendre aucun engagement sans avertir au préalable Votre Excellence, car j'ai toujours été, comme je le suis encore présentement, très dévoué à son illustre maison souveraine.

« Si Votre Excellence m'agrée, eu égard à mes services passés, je quitterai toutes choses pour elle, afin qu'elle connaisse parfaitement ma bonne affection. Dans le cas contraire, elle voudra bien, pour ma gouverne future, me prévenir de sa résolution.

« Je n'en resterai pas moins tout dévoué à sa très illustre famille, et pour venir dans cette bonne disposition, je baise humblement les mains de Votre Excellence, en priant Dieu de la conserver et rendre heureuse dans l'état de son choix.

« Son humble serviteur,

« CIPRIANO DE RORE. »

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — M. Halanzier vient de traiter avec M. Bourbouresque, basse profonde, qui chantait précédemment au Théâtre de Marseille.

Mademoiselle Daram débutera dans le rôle du page des *Huguenots*.

— Les travaux d'aménagement du Nouvel Opéra sont poussés avec activité, et on pense pouvoir l'inaugurer à la date fixée : le 18 janvier prochain.

Theâtre Ventadour (*Italiens*). — Mardi prochain, première représentation de *Crispino e la Comare*.

— Nous avons déjà annoncé la réception, par M. Bagier, de la *Clé d'or*, opéra de M. Octave Feuillet pour les paroles, et de M. Eugène Gautier pour la musique. La *Clé d'or* commencera en janvier les représentations françaises du Théâtre Ventadour. On continuera avec une pièce nouvelle : *Un Caprice de Ninon*, de MM. François Oswald et Arnold Mortier, musique de M. Samuel David. Puis viendront deux reprises importantes, *la Perle du Brésil*, de Félicien David, et *la Statue*, de Ernest Reyer.

Opéra-Comique. — Voici la distribution de *Carmen*, le nouvel opéra-comique de MM. Meilhac et Halévy, et Georges Bizet :

Don José	MM.	Lhérie
Escamille		Bouhy
Le Dancaïre		Potel
Le Remendado		Barnolt
Zuniga		Dufriche
Moralès		Duvernoy
Carmen	Mmes	Galli-Marié.
Micaëla		Chapuy
Frasquita		Ducasse
Mercedès		Chevalier

Opéra Populaire (*Châtelet*). — Damain, première représentation (reprise) de : *les Amours du diable*, opéra-féerie. Cette pièce alternera avec *les Parias*, de M. Membrée.

Variétés. — Hier, première représentation *des Prés Saint-Gervais*, de V. Sardou, musique de Ch. Lecocq. La pièce est jouée par :

Larose	MM.	Dupuis
Narcisse		Berthelier
Harpin		Christian
Nicole		Baron
Grégoire		Cooper
Conti	Mmes	Peschard
Friquette		Paola-Marié
Mme Nicole		A. Duval
Toinon		B. Legrand

La partition des *Prés Saint-Gervais* vient d'être vendue cinquante-cinq mille francs à M. Spiers, directeur du grand Criterium de Londres.

Folies-Dramatiques. — *La Fiancée du roi de Garbe* aura peu vécu, elle va céder l'affiche à *Héloïse et Abeilard*. Mademoiselle Desclauzas prend le rôle d'Héloïse, créé par mademoiselle Coralie Geoffroy, et Mademoiselle Van-Ghell jouera celui d'Odette, créé par mademoiselle Paola Marié.

— Hervé va terminer une grande opérette, *Blanche de Nevers*, qui passera à la fin de l'hiver, après *Don Juan XIV*, de M. Lecocq.

Il serait question aussi d'une prochaine reprise de la *Belle Bourbonnaise*, de M. Cœdès.

Athénée. — M. Wilfrid, ancien artiste, prend la direction de l'Athénée, dont il va refaire un théâtre d'opérette. On ouvrirait avec *Fleur de Thé*, de M. Lecocq.

Concerts du Châtelet. — L'association artistique, dirigée par M. Colonne, donne aujourd'hui son premier concert, avec le programme suivant :

Symphonie romaine..... MENDELSSOHN.
Allegro vivace. — Andante con moto. — Minuetto. — Saltarello.

Scherzo d'un quatuor..... CHERUBINI.
Par tous les instruments à cordes.

Le Rouet d'Omphale..... C. SAINT-SAENS.
Poème symphonique.

Concerto en *sol*, pour piano..... BEETHOVEN.

Scènes pittoresques (4e suite d'orchestre)..... J. MASSENET.
N° 1. — Marche.
N° 2. — Air de Ballet.
N° 3. — Angelus.
N° 4. — Fête bohême.

Concerts Danbé. — L'ancien orchestre du Grand-Hôtel va reprendre ses concerts le 1er décembre, sous la direction de M. Danbé, dans un nouveau local que l'on construit actuellement, 57, rue Taitbout, et qui sera merveilleux. L'ouverture se fera avec le nouvel oratorio, de M. Rubenstein, *la Tour de Babel*; il sera interprété avec le concours de la Société des chœurs de M. Chevé.

Concerts d'Harmonie sacrée (*Cirque des Champs-Élysées*). — Le jeudi, 19 novembre, aura lieu la première audition de l'oratorio, en trois actes, *Judas Macchabée*, de Haendel. Trois cents exécutants, dirigés par M. Charles Lamoureux, prendront part à cette solennité.

Les soli seront interprétés : Judas Machabée et Simon, MM. Vergnet et Gailhard, de l'Opéra, obligeamment autorisés par M. Halanzier; un jeune israélite : madame Brunet-Lafleur; une israélite : mademoiselle Jenny Howe, cantatrice italienne. L'orgue sera tenu par M. Henri Fissot.

La deuxième et la troisième audition du *Judas Macchabée* auront lieu les deux jeudis suivants, toujours au Cirque des Champs-Elysées, mais à trois heures de l'après-midi.

Gaîté. — Dimanche 6 décembre, réouverture des *Matinées littéraires et musicales* du théâtre de la Gaîté. Voici le programme très intéressant de la partie musicale de ces matinées, pour l'année 1874-1875 :

Monsigny : *le Déserteur*, opéra-comique en trois actes, de Sedaine (1769).
Méhul : *Une Folie*, opéra-comique en deux actes, de Bouilly (1802).
Grétry : *les Deux Avares*, opéra-comique en un acte, de Falbaire (1770).
L'Épreuve villageoise, opéra-comique en un acte, de Deforges (1784).

Boieldieu : *le Calife de Bagdad*, opéra-comique en un acte, de Saint-Just (1801).

Ma Tante Aurore, opéra-comique en un acte, de Longchamps (1803).

Hérold : *les Troqueurs*, opéra-comique en un acte, de Vadé (1819).

Della Maria : *le Prisonnier*, opéra-comique en un acte, d'Alexandre Duval (1798).

Dalayrac : *Maison à vendre*, opéra-comique en un acte, d'Alexandre Duval (1800).

Nicolo : *les Rendez-vous bourgeois*, opéra-comique en un acte, de Hoffmann, etc., etc.

Premières représentations des *Trois Fileuses*, ballet inédit en trois tableaux.

Le Christ, oratorio de Mendelssohn, exécuté à grand orchestre, avec chœurs, soli, etc.

Eve, mystère en deux parties, œuvre inédite de J. Massenet, l'auteur de *Marie-Magdeleine*.

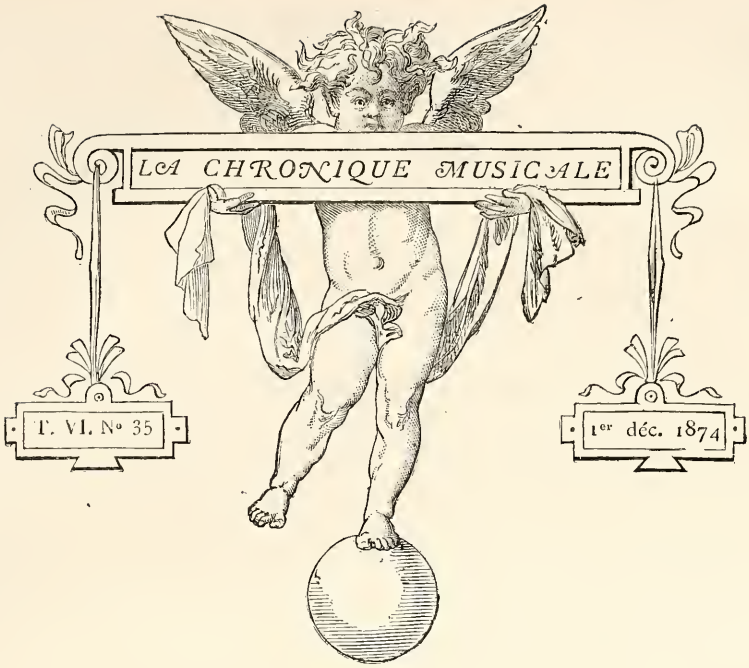
Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



DE LA SONORITÉ
DES SALLES DE SPECTACLE

Il n'est pas de science plus controversée que l'acoustique, la science des sons. Nous pouvons ajouter de plus incomplète. La méthode expérimentale qui a renouvelé les sciences physiques et naturelles en leur donnant pour base la constatation des faits, semble être restée étrangère jusqu'ici à l'acoustique ou du moins à cette partie de la science qui s'occupe non-seulement de la production des rapports des sons entre eux, mais aussi de leur effet sensible dans un ambiant donné.

L'empirisme règne en maître. Les divagations les plus saugrenues sont monnaie courante, même chez des hommes d'élite qui ont fait leurs preuves ailleurs, et montré beaucoup de talent sur d'autres sujets

d'étude. L'imagination, l'appréciation primesautière, la sympathie ou l'antipathie pour telle forme de l'art, se rencontrent plus généralement dans le monde artiste que l'esprit d'analyse et de recherche. On a toujours les défauts de ses qualités, et tel maître qui a passé des années d'efforts pour arriver à exceller dans les produits de son imagination, ne donnera pas une heure de son temps pour rechercher les causes réelles d'un phénomène qui le frappe tous les jours.

L'emploi même du mot *acoustique*, dans les nombreux écrits qui ont paru récemment à propos de l'Opéra, prouverait à lui seul les fausses idées qui ont cours au sujet de cette partie de la physique. On parle de *l'acoustique* du Nouvel Opéra comme on parlerait de ses dimensions ou de sa solidité; on a « essayé l'acoustique » de la nouvelle scène; d'aucuns promettent une « excellente acoustique ». Nous avons même entendu demander « si on avait mis de l'acoustique dans la salle, » absolument comme on met du sel ou du poivre dans un plat. Une note, entre autres, qui a couru récemment dans tous les journaux, nous paraît d'une naïveté charmante :

« On dit que l'orchestre posera sur une table d'harmonie semblable à » celle d'un gigantesque violon avec ses majuscules S pour propager et « relier les ondes sonores. » Cela rappelle malgré soi le mémoire de ce bon M. Fleurant « pour amollir, humecter et rafraîchir les entrailles de monsieur. » (1) Plaisanterie à part, que dites-vous de ces « ondes sonores » qui descendent sous terre pour ressortir à travers deux soupiraux, et se répandre dans la salle comme pourrait le faire un essaim de mouches?

Un autre original, qui a écrit une brochure sur les phénomènes de la musique, ne voulant pas s'embarrasser de l'explication que donnent tous les traités de physique au sujet de la propagation du son, a imaginé l'existence d'un fluide spécial qu'il appelle le fluide sonore et qui a son existence propre dans le règne de la nature.

Mais laissons là ces divagations. Ce qui est plus grave, c'est de voir d'habiles architectes, fort experts en leur art, soutenir sérieusement cette énormité, à savoir : « que la sonorité d'une salle de spectacle est l'effet du hasard. »

M. Garnier l'a dit en propres termes, dans un beau livre, qui a paru l'année dernière, et qui renferme nombre d'excellents préceptes sur la construction de l'édifice théâtral. M. César Daly, directeur d'une *Revue d'architecture* fort estimée, soutenait la même hérésie dans une conver-

(1) *Le Malade imaginaire.*

sation que nous eûmes avec lui, il y a une quinzaine d'années, sur le sujet qui nous occupe; et, chose singulière, nous retrouvons son idée formulée dans les mêmes termes, dans un article que M. de Thémines a donné à l'*Art musical* (du 22 octobre dernier), soit qu'il ait puisé à la même source, soit que ce parallélisme décevant s'offrît naturellement à son esprit.

« On ne peut répondre, dit-il, des conditions d'acoustique... pas plus que de la marche d'un navire... » De deux bâtiments parfaitement égaux, copiés l'un sur l'autre, l'un se trouve bien meilleur marcheur que son *pendant*... sans que l'on sache pourquoi. »

Eh bien, non! n'en déplaise aux autorités que nous venons de citer et devant lesquelles nous reconnaissons humblement notre infériorité en toutes choses, nous ne pouvons admettre de hasard pas plus dans la sonorité des salles de spectacle que dans la marche des navires. Les lois de la pesanteur ne se démentent jamais. Le navire sera donc plus ou moins bon marcheur, suivant le rapport de sa masse, de sa densité et de sa forme à la résistance qu'il doit combattre. Seulement, dans la construction navale comme dans l'édifice théâtral, l'architecte doit lutter contre les conditions d'emménagement que lui impose la destination de son édifice.

S'il s'agissait, en effet, de construire une salle dans le seul but de donner la plus grande sonorité possible au débit instrumental ou vocal, le problème n'offrirait pas de si grandes difficultés qu'on semble le croire. L'expérience de tous les jours nous prouve que les parois lisses et verticales, et l'absence de toutes saillies, de tout objet encombrant, de toute étoffe ou surface molle, sont les conditions premières de la résonnance. Et vous le savez si bien, messieurs les partisans du dieu Hasard, que lorsque vous voulez produire l'effet contraire, par exemple à l'intérieur de vos propres appartements, vous savez parfaitement ce qu'il faut faire; vous remplissez votre local de meubles et de tableaux, vous le garnissez de rideaux et de tapis, vous tendez sur les murs des étoffes épaisses, et le salon ou le cabinet, naguère si sonore que la parole même frappait trop rudement votre tympan, étouffe toute expansion du son musical et presque la voix de ceux qui vous parlent.

Il est une autre observation qui n'a pu vous échapper, pour peu que vous ayez procédé à des expériences dans des salles vides de diverses formes, c'est que les courbes, loin de répercuter le son, étouffent les vibrations de l'air, c'est-à-dire la résonnance. Pour que les ondes sonores, comme on dit assez peu correctement, accomplissent leur évolution qui prolonge la sensation du tympan, il leur faut des surfaces planes et

parallèles et à une distance suffisante les unes des autres. La hauteur ne devrait jamais dépasser la largeur de la salle. Quant à la longueur, elle aura nécessairement un bon tiers de plus que la largeur et que la hauteur, par cette raison que la voix du chanteur imprime à l'ondulation de l'air un mouvement en avant qui produirait un écho si la paroi de face était trop rapprochée.

Ces points de doctrine, qui peuvent paraître un peu arbitraires, ont pour sanction l'expérience de tous les jours, des faits constants qui sont pour ainsi dire de droit commun. Pour nous, ils résultent d'observations réitérées pendant vingt ans, dans des salles de toutes dimensions et de toutes formes, en prenant pour terme de comparaison soit la voix humaine, soit le son d'un instrument peu variable comme sonorité, le violon ou le piano. Toutes les salles vides, carrées ou oblongues, et d'une hauteur proportionnée, sont sonores, c'est-à-dire prolongent la sensation du son. Toutes les salles rondes et d'une hauteur dépassant la largeur, restreignent les vibrations et étouffent la résonnance au niveau de l'auditeur, quand bien même le mouvement ascensionnel de l'air favorise la perception de la parole de bas en haut, avantage étranger à notre sujet.

Ce que nous venons de dire est prouvé par l'histoire même de la question. Tant que les théâtres ont été bâtis dans des salles préexistantes, presque toujours rectangles et oblongues, personne ne s'est occupé de la sonorité, parce qu'elle était parfaite (dans certaines salles, à Parme par exemple, elle était même excessive). Ni Serlio ni Sabatini n'en disent rien. Mais dès qu'il s'est agi, par suite de la vulgarisation de l'Opéra, de loger un grand nombre de spectateurs dans des espaces plus restreints que ne l'étaient les salles des résidences princières, alors seulement la question de la sonorité se présenta aux constructeurs des nouveaux théâtres. On discuta, on écrivit, on fit des essais. On vit même se produire de ces étranges anomalies qui nous porteraient à douter du bon sens de leurs auteurs, si nous ne faisions la part du temps où ils vivaient. Ainsi les Bibbiena, habiles architectes et décorateurs sans pareils, pensèrent augmenter la sonorité des salles qu'ils avaient à bâtir en leur donnant la forme de cloche renversée, idée qui ferait sourire aujourd'hui un élève de lycée. D'autres proposaient sérieusement de placer les vases d'airain de Vitruve à l'avant-scène et au fond de la salle, et, chose singulière, les traducteurs du célèbre architecte romain ont tous l'air d'avoir pris aussi au sérieux une invention qui ne résiste pas à l'examen.

Quant à l'idée d'établir une caisse harmonique sous les pieds de l'orchestre, elle a été également préconisée par plusieurs architectes du

dernier siècle et mise en pratique, plus d'une fois, notamment par le marquis Alfiéri au théâtre royal de Turin. Mais le résultat a été parfaitement nul comme il fallait s'y attendre. Est-il possible de confondre la mince tablette du violon si rapprochée des cordes vibrantes avec le solide plancher destiné à supporter une centaine de musiciens? Et quelles vibrations recevrait-il des instruments à travers les habits, les chairs et les chaises, et les pupitres des exécutants?

En s'en tenant aux simples données de l'expérience, il ne serait donc pas difficile, avons-nous dit, de construire des salles parfaitement sonores, si l'architecte théâtral n'avait devant lui un autre problème bien plus complexe à résoudre, à savoir de placer un grand nombre de spectateurs sur un espace relativement restreint, les étager, par conséquent, et les distribuer de façon à ce que chacun d'eux puisse voir ce qui se passe à l'un des bouts de la salle où s'élève l'estrade scénique. Il est certain que les parois latérales parallèles, formant un angle droit avec la scène, n'offrent aucune commodité pour la vision. De là, la nécessité d'une courbe qui répartisse, autant que possible également, l'obliquité des rayons visuels. C'est à ce sujet que l'imagination des architectes s'est donnée libre carrière et a produit les idées les plus disparates. Nous ne referons pas ici l'histoire de toutes ces tentatives, de tous ces tâtonnements que nous avons essayé d'exposer ailleurs (1). Qu'il nous suffise de constater qu'après bien des essais, prônés d'abord pour être abandonnés peu de temps après, on s'est arrêté à la forme ovoïde, vulgairement dite en fer à cheval, forme adoptée par Piermarini lors de la construction du grand théâtre de la Scala et imitée depuis dans presque tous les théâtres d'Italie et dans les grands théâtres étrangers destinés à l'opéra italien.

En France, les architectes qui ont eu à bâtir des théâtres depuis cent ans, abandonnant à la fois le demi-cercle comme trop restreint, au point de vue de la spéculation, et la forme elliptique comme peu élégante et peu favorable à la vision, se sont arrêtés à la forme ronde, qui prête si l'on veut au coup d'œil et permet aux spectateurs de bien se voir entre eux, mais qui est aussi défavorable au point de vue de l'optique que de l'acoustique.

Nous n'apprendrons rien à personne en disant que les places latérales avoisinant l'avant-scène sont absolument sacrifiées dans les salles à plan circulaire. On voit tous les soirs, aux Italiens et à l'Opéra-Comique, les spectateurs des deuxièmes et troisièmes loges de côté se tenir debout et se pencher en avant pour voir une partie de ce qui se passe sur la

(1) *Parallèle des Théâtres modernes.* — Paris. 1860. — Introduction.

scène. Quant à la sonorité de ces sortes de salles, on sait également à quoi s'en tenir. Les voix n'y ont pas cette ampleur que leur prête un local résonnant; l'orchestre même, quoique empiétant une large portion du parquet de la salle, n'y produit pas l'effet de sonorité que l'on serait en droit d'attendre du nombre et de la valeur des exécutants.

Ajoutons que les architectes français, prenant modèle sur certains théâtres de résidences royales, ont toujours tenu à conserver ces balcons et ces galeries qui couvrent une partie plus ou moins considérable du parterre, et ont pour effet d'interrompre le développement régulier des ondes sonores.

Les architectes italiens nous semblent avoir mieux résolu le problème de combiner les exigences de l'acoustique avec la nécessité de placer un grand nombre de spectateurs; ils ont conservé tout ce qui était possible des conditions essentielles de la sonorité, c'est-à-dire la forme oblongue, le plafond peu élevé et peu cintré, les parois verticales à surfaces régulières et lisses (les devants des loges). Ils ont ainsi obtenu le maximum de sonorité compatible avec la présence du public et l'aménagement qu'il nécessite.

Ce que nous avançons ici n'est pas une assertion gratuite. Tous ceux qui ont entendu les mêmes artistes sur un grand théâtre d'Italie, la *Scala*, par exemple, et ensuite sur une des salles rondes et à balcons que nous avons à Paris, ont pu constater la différence. Les artistes mêmes, que nous avons interrogés, ont été unanimes pour nous affirmer qu'en chantant dans une vaste salle italienne, ils se rendent parfaitement compte de l'effet de leur voix, de l'élasticité et de l'ampleur qu'elle acquiert, tandis que l'impression contraire les frappe quand ils chantent sur un théâtre de France.

Mais les Français, nous dit-on, sont un peuple d'un genre à part; ils tiennent à leurs préjugés, ils veulent leurs balcons saillants, leurs corbeilles de femmes parées et décolletées, et même la hauteur excessive des salles pour y loger les spectateurs mal mis. Vos salles italiennes, nous dit-on, sont trop monotones avec leurs rangées de loges superposées, égales et uniformes. Si la Scala et Saint-Charles sont plus sonores, nos salles de Paris sont plus coquettes et plus élégantes.

Soit, gardez vos élégances, votre coup d'œil, vos femmes en vedette, mais alors ne venez pas nous dire que l'on ne sait comment faire pour avoir une salle sonore. Les modèles sont sous vos yeux, vous pouvez profiter de l'expérience acquise, mais vous n'en voulez pas.

Est-ce à dire que la nouvelle salle de l'Opéra de Paris sera *sourde*, comme on dit vulgairement, parce qu'elle est à peu près ronde, garnie

de balcons saillants, surchargée d'ornements en haut relief et surmontée d'une coupole fort élevée? Telle n'est point notre pensée ; la nouvelle salle, grâce à son ampleur et à une certaine régularité de formes, comparativement à d'autres salles de Paris, sera, croyons-nous, *relativement* bonne, comme l'était sa devancière de la rue Le Peletier. Mais nous sommes convaincu que si l'on procède à des expériences et l'on compare l'effet d'une voix donnée sur la scène de l'Opéra et sur celle de la *Scala*, ou de *Saint-Charles*, ou du *Pagliano*, ou du *Charles-Félix* (de Gênes), sans en citer d'autres, on constatera la différence de l'effet de la voix ; les artistes chantants s'en apercevront à coup sûr.

Mais vous verrez que ce même public qui a si injustement critiqué la façade du nouvel Opéra, un chef-d'œuvre, trouvera fort bien que l'on ait conservé à l'intérieur de la nouvelle salle tous les défauts des anciennes salles. Ainsi va le monde.

F. DE FILIPPI.

ANDRÉ PHILIDOR[1]

VI

PHILIDOR, qui jusqu'alors n'avait donné que des pièces du genre comique, venait, avec *Tom Jones,* d'assurer le caractère de son style au point de vue du pathétique et de la passion. Une œuvre de cette allure et de cette importance (c'était sa première partition en trois actes) l'avait classé définitivement et mis au premier rang. Encouragé par un tel résultat, il jugea le moment venu de frapper un grand coup et de montrer qu'il pouvait faire plus encore. Il songea donc — ce que Duni n'avait jamais fait, ce que Monsigny avait osé essayer une fois, mais sans succès — à aborder la scène solennelle de l'Opéra. Il eut malheureusement la fâcheuse idée d'associer encore, en cette circonstance, sa fortune à celle de Poinsinet, qui avait failli pourtant lui porter malheur, précisément avec *Tom Jones;* cela rendit sa victoire plus difficile, plus discutée d'abord, mais néanmoins, en fin de compte, Philidor en vint à remporter sur cette scène illustrée par Lulli, par Campra, par Rameau, un des plus beaux succès dont ce théâtre eût encore été le témoin. Au surplus, l'histoire d'*Ernelinde* (c'est le titre de son premier ouvrage à l'Opéra) est assez com-

(1) Voir les numéros des 15 juin, 15 juillet, 1er septembre, 1er octobre et 1er novembre.

pliquée, et mérite d'autant plus d'être retracée qu'elle ne l'a pas été jusqu'ici.

Un poète vénitien, Mathieu Noris, auteur de quarante *libretti* d'opéras, en avait écrit un intitulé *Ricimero*, le seul qui fût resté au répertoire des théâtres d'Italie. Poinsinet adopta le sujet semi-historique traité dans ce livret, l'arrangea à sa guise, et en tira celui d'*Ernelinde*, lui donnant ainsi pour titre le nom de l'héroïne au lieu de conserver celui du héros. Philidor se mit aussitôt à l'œuvre, et en quelques mois eut achevé sa partition. L'administration de l'Opéra se distingua en cette circonstance; non-seulement elle confia les quatre rôles principaux, ceux d'Ernelinde, de Rodoal, de Sandomir et de Ricimer, à ses premiers chanteurs, madame Larrivée, Gelin (1), Legros et Larrivée, non-seulement elle fit danser dans les ballets, qui formaient une partie importante de de l'ouvrage, Lani, Vestris, Gardel, Dauberval, mesdemoiselles Allard, Guimard, Peslin et Pitrot, mais encore elle fit des frais considérables de mise en scène et orna la pièce de décors et de costumes pleins de richesse et de magnificence. « Bocquet, dit un chroniqueur, fit les dessins des décors, Spourny peignit ceux d'architecture, Baudon ceux de paysage, et Tardif les vaisseaux et les chaloupes du second acte. »

Mais tout cela n'empêchait pas le livret de Poinsinet d'être mauvais et fort mal fait, et *Ernelinde*, donnée pour la première fois le 29 novembre 1767, fut accueillie froidement, en dépit de la beauté du spectacle et de la valeur de la partition. Les annalistes constatent le fait, et Bachaumont, assez sceptique au point de vue artistique et peu disposé généralement en faveur de Philidor, défend cependant le musicien contre l'indifférence du public :

On continue — dit-il peu de jours après la première représentation — à rejeter sur la méchanceté du poëme et des paroles le peu de succès de cet opéra. Ce défaut empêche l'effet des beautés musicales que Philidor a répandues dans son ouvrage, et qui, étant faites pour produire de l'intérêt, n'y réussissent que faiblement, lorsque le charme est détruit par les absurdités. Le grand morceau du musicien est un récitatif obligé, dont on a déjà parlé, et qui auroit pu ramener le spectacle des Euménides d'Eschyle, si ce qui l'occasionne eût été plus vrai, ou plus vraisemblable, ou mieux préparé.

(1) « Gélin (Nicolas), qui se fit une assez grande réputation pendant environ trente années qu'il fut à l'Opéra, et dont les amateurs n'ont point encore oublié la belle basse-taille, est mort le 22 ou le 23 décembre 1810. Je ne peux indiquer l'époque des débuts de Gélin; il se trouve porté sur les états de l'Opéra avant 1751, et se retira en 1779 avec une pension de 2,000 livres. Il devait être dans un âge fort avancé. Gélin était maire de Creil-sur-Oise. » — (*Opinion du Parterre*, 1811.)

Ernelinde, forcée par le tyran à choisir entre son père et son amant, se détermine, comme de raison, mais non dans l'ordre des passions, pour son père. Son choix à peine est fait que la douleur, les remords la tourmentent : elle croit entendre l'ombre de son amant lui reprocher son ingratitude. L'accompagnement de ce récitatif est exécuté en partie par des cors, qui, par des *crescendo* admirables, peignent à l'imagination les cris d'une ombre plaintive. On trouve encore des duos, un trio, un ou deux chœurs de la plus grande beauté, et, quoi qu'en disent les détracteurs de ce genre, des symphonies et des airs de danse fort agréables dans le ballet de la fin.

On voit que ceux qui se piquaient de bon goût étaient loin de rejeter sur le musicien la froideur de l'accueil fait à l'œuvre nouvelle. Malgré tout, le succès fut négatif, et Bachaumont dit encore, quelque temps après : « *Ernelinde* n'a eu que dix-huit représentations. M. le duc de Chartres avoit parié cent louis que cet opéra n'iroit pas jusqu'à vingt. Il a gagné. » Ce qui n'empêchait pas, en somme, que le public n'eût été frappé de la puissance musicale de l'œuvre et de la couleur qui y était répandue ; c'est encore Bachaumont qui le constate, à la date du 13 janvier 1768 : « L'Opéra a remis hier *Titon et l'Aurore* (de Mondonville). Les gens habitués à l'harmonie forte du dernier opéra (*Ernelinde*) ont trouvé celle-ci nue et trop simple (1). »

Fort de sa conscience et convaincu de la valeur de sa partition, Philidor ne voulut point rester sous le coup de cet échec immérité. Il se remit au travail avec Poinsinet, et, après lui avoir fait faire quelques changements, après avoir lui-même remanié sa musique, il fit remettre l'ouvrage à la scène, le 24 janvier 1769, sous le nouveau titre de *Sandomir, prince de Danemarck*. Mais il ne paraît pas que *Sandomir* ait été beaucoup plus heureux qu'*Ernelinde*, et que le succès de l'un ait dépassé le succès de l'autre.

C'était jouer de malheur ; mais cette fois encore Philidor ne se tint point

(1) Une anecdote peindra la différence qu'on faisait entre l'œuvre du musicien et celle de son collaborateur. « Quelques jours après les premières représentations de l'opéra d'*Ernelinde*, dit un chroniqueur contemporain, dont le poëme était de Poinsinet, cet auteur essuya une mortification d'un genre tout à fait singulier. On s'entretenait de la pièce au foyer, où se trouvait alors le marquis de Senneterre, l'aveugle, grand amateur de musique, et dont le témoignage avait beaucoup de poids. Ce dernier dit à son laquais, qui le conduisait : « Quand l'auteur paraîtra ici, ne manquez pas de me mener à lui, afin que je lui fasse mon compliment. » Peu d'instants après, arrive M. Poinsinet, au devant duquel le domestique conduit son maître. Aussitôt M. de Senneterre l'embrasse tendrement, et s'écrie : « Mon cher monsieur, recevez mon remerciement du plaisir que vous m'avez fait ; votre opéra est plein de beautés, la musique en est délicieuse ; il est seulement fâcheux que vous ayez eu à travailler sur des paroles aussi ingrates. » Et tout le monde de rire. »

pour battu. Quatre ans après, il recommença à se préoccuper d'*Ernelinde;* heureusement pour lui, Poinsinet était mort et ne pouvait plus l'aider (1). Il s'adressa donc à Sedaine, qui remit l'ouvrage entièrement sur le métier, de trois actes le porta à cinq, et renouvela par conséquent en grande partie ce livret damné. On juge que la partition subit aussi, cette fois, des remaniements profonds. Ce ne fut pas du moins en pure perte, et le succès enfin couronna la persistance de l'artiste. *Ernelinde*, reprenant son premier titre et sous cette nouvelle forme, fut jouée à Versailles, devant la cour, le 11 décembre 1773, et acclamée avec enthousiasme. « *Ernelinde*, nous dit Bachaumont, a été jouée hier à Versailles et a eu le plus grand succès par la pompe du spectacle extrêmement imposante. Il y avoit dans une action *quatre cents* grenadiers à cheval sur le théâtre. On sent quel effet a dû produire une pareille nouveauté. »

Un tel déploiement de mise en scène ne devait pas, en effet, être nuisible à l'œuvre ainsi transformée. Mais on se tromperait si l'on croyait qu'il fut la seule cause d'un succès si laborieusement obtenu. Lorsque l'ouvrage fut offert de nouveau au public parisien, la critique — autant qu'elle existait alors — sut rendre justice au génie du musicien. Ce ne fut cependant que trois ans et demi après sa représentation à Versailles, qu'*Ernelinde*, ainsi corrigée et augmentée, reparut à l'Opéra, le 8 juillet 1777. Grimm cite alors avec admiration « le superbe monologue » d'Ernelinde :

Où suis-je? Quel épais nuage
Me dérobe l'éclat des cieux?

ainsi que « le magnifique chœur » du premier acte :

Jurons sur ces glaives sanglants,

qui faisait passer par toute la salle un frisson d'admiration. *Le Mercure* s'exprime en ces termes chaleureux : « Les connoisseurs applaudiront aux efforts qu'un homme de génie fait dans un sujet ingrat, pour en couvrir les défauts par les beautés de son art, et pour faire oublier quelquefois les vices de l'action par le charme de la musique. M. Philidor a mérité les

(1) Pendant un voyage qu'il faisait en Espagne, en 1769, il se noya dans le Guadalquivir. On connaît, dans *la Dunciade* de Palissot, ces vers relatifs aux justes mécomptes littéraires de Poinsinet :

Ainsi tomba le petit Poinsinet :
Il fut dissous par un coup de sifflet.
Telle, au matin, une vapeur légère
S'évanouit aux premiers feux du jour ;
Tel Poinsinet disparut sans retour.

suffrages des vrais amateurs et les acclamations du public dans les morceaux d'ensemble et dans les airs, où il sait toujours allier un chant suivi et heureusement modulé à l'énergie et à la vérité de l'expression. C'est là sans doute ce qui caractérise le grand talent en musique, d'approprier au sentiment ou à la passion un chant toujours pur et sensible ; et c'est ce qui fera toujours distinguer l'opéra d'*Ernelinde*, où M. Philidor a développé les richesses de l'imagination et de toutes les connoissances de son art. Beaucoup de morceaux seront recherchés et feront plaisir dans les concerts, où l'on n'admet que la véritable musique, celle qui a un caractère et une belle modulation (1). »

Enfin, le *Journal des théâtres* ne montre pas moins d'enthousiasme au sujet de cette brillante reprise d'*Ernelinde :* « Cet opéra, dit-il, donné pour la première fois en trois actes le 29 novembre 1767, remis quelque temps après sous le titre de *Sandomir*, reparaît aujourd'hui sous son premier titre, et divisé en cinq actes. La première représentation, la seule dont nous puissions parler, a été donnée le 8 juillet de cette année. Si M. Philidor a eu lieu de se plaindre de ses premiers juges, il doit se trouver aujourd'hui pleinement vengé ou de leur injustice, ou de leur ignorance. Peu de productions ont eu plus de succès que celle dont nous parlons, elle est pleine des plus grandes beautés, et a été reçue avec un enthousiasme bien fait pour flatter l'habile compositeur à qui nous devons déjà tant de chefs-d'œuvre. Nous regrettons que les bornes de notre journal ne nous permettent pas d'en parler d'une manière plus motivée ; nous le ferons dans le numéro prochain (2). » Et quinze jours après : « Le succès constant de cet ouvrage, dû tout entier au génie du musicien, a réveillé les jaloux ennemis de M. Philidor. La basse envie qui s'était déjà attachée aux pas de cet illustre compositeur, a renouvelé ses menées obscures et a cherché à diminuer l'éclat d'une gloire dont elle était éblouie ; mais sa rage a été inutile, et, malgré ses cris impuissants, l'ouvrage tous les jours plus goûté ajoute tous les jours à la juste célébrité dont jouit M. Philidor (3). »

Cette fois, le succès fut franc et prolongé. Il fut même consacré et constaté par la parodie. Le 12 octobre 1777, la Comédie-Italienne représentait, sous le titre de *Sans dormir* (on se rappelle que l'un des personnages d'*Ernelinde* s'appelle Sandomir), une parodie en deux actes et en vaudevilles, d'un nommé Rousseau. Une autre, intitulée *Berlingue*, due au danseur Despréaux, pièce écrite dans le style poissard et libre, dit-on,

(1) *Mercure de France*, juillet 1777, 2e livraison.
(2) *Journal des Théâtres* (rédigé par Le Fuel de Méricourt), du 15 juillet 1777.
(3) *Idem*, du 1er août 1777.

jusqu'à l'obscénité, fut jouée aussi sur le théâtre particulier de la Guimard, où l'on prisait fort ces sortes de productions.

Castil-Blaze, qui sut apprécier sainement le mérite de Philidor, parle ainsi d'*Ernelinde* dans son *Académie impériale de musique :* « On trouve dans *Ernelinde* une vigueur dramatique et musicale, une allure franche, un tour de mélodie, une facture, des effets d'orchestre qui, certes, n'appartenaient pas à la musique française de cette époque. Cela valait cent fois mieux que les bons ouvrages et les fadaises offerts chaque jour aux habitués de l'Opéra. Le duo d'introduction : *Quoi ! vous m'abandonnez, mon père!* est plein de chaleur ; le chœur : *Jurons sur ces glaives sanglants!* est d'un très bel effet ; *Né dans un camp* est bien dessiné ; c'est un air complet dont les formes ont vieilli prodigieusement, il est vrai, mais enfin, c'est un morceau dans lequel la voix et l'orchestre ne marchent point au hasard, où l'on découvre une mélodie bien conduite, un plan arrêté. Cet air, composé pour Larrivée, comme tous ceux que l'on écrivit pour Thévenard et Chassé, prouve que la voix de basse n'avait été jamais employée à l'Opéra pour les parties récitantes. Beaumavielle, Thévenard, Chassé, Larrivée, possédaient tous une voix de baryton, bas ténor ou basse taille. L'air de Ricimer : *Né dans un camp*, monte au *fa*, au *sol* même ; le diapason de l'époque ne le ramènerait point à la portée de la voix de basse (1). »

Le style d'*Ernelinde* est en général superbe et d'une mâle fierté, comme il convient à un sujet héroïque ; il est de plus très passionné et, sous ce rapport, convient merveilleusement au sujet traité. Au point de vue de l'ensemble, l'œuvre est noble, d'une belle couleur, d'un caractère métallique, si l'on peut dire, avec cela d'un grand sentiment pathétique et d'une rare vigueur de touche. C'est bien l'œuvre d'un grand artiste, sûr de soi, et chez lequel le génie a atteint sa complète maturité. Castil-Blaze, on vient de le voir, en signale plusieurs morceaux comme particulièrement réussis. Ses remarques sont très justes, mais elles sont un peu brèves. Il ne dit point que les récitatifs sont généralement puissants, vigoureux, pleins de nerf et d'un accent plein d'éclat ; il ne parle pas de l'air de Sandomir : *O toi, chère âme de ma vie...* (quatre temps, en *fa*

(1) *L'Académie impériale de musique*, t. I, p. 259. A ce qu'il dit au sujet d'*Ernelinde*, Castil-Blaze ajoute ce renseignement, dont je n'ai, pour mon compte, trouvé trace nulle part ailleurs : — « L'Académie, reconnaissante envers Philidor, gratifie ce musicien d'une représentation d'*Ernelinde* donnée à son bénéfice le 20 mai 1768. C'est le premier exemple d'une gracieuseté de ce genre. » Pour l'Opéra, c'est possible ; mais on a vu plus haut que la Comédie-Italienne l'avait devancé sous ce rapport.

majeur), morceau d'une grande allure, d'une style à la fois noble, ardent et passionné, accompagné par un orchestre en quelque sorte haletant, dont l'énergie donne plus de relief encore à la pensée exprimée, surtout lorsque le deux-temps arrive sur ces vers :

S'il faut que tu me sois ravie,
De flots de sang j'inonderai ces lieux.

Enfin, il ne remarque point que le morceau : *Jurons sur nos glaives sanglants,* n'est pas un chœur proprement dit, mais un morceau dialogué entre un ténor solo (Sandomir) et un chœur de trois voix d'hommes (haute-contre, taille et basse), qui respire une grande énergie, et acquiert précisément une étonnante puissance par les réponses que fait le chœur aux phrases posées par le ténor; c'était là un effet nouveau et vraiment trouvé, et cette page, dont les développements sont d'ailleurs modérés, est d'une réelle magnificence.

Je ne sais si la partition d'*Ernelinde* a été publiée lors de l'apparition de cet ouvrage, en 1767; j'en doute, car elle a été gravée en 1769, lors de sa première reprise, et il n'est guère probable que ce fut là une seconde édition. En tout cas, je vais reproduire ici le titre exact de cette édition, parce qu'il nous apprend un fait qui est resté inaperçu de tous les biographes : « *Ernelinde*, tragédie lyrique en trois actes, mise en musique par A. D. Philidor, maître de musique de S. A. S. Mgr le duc régnant des Deux-Ponts, dédiée à madame la comtesse de Forbach, représentée pour la première fois par l'Académie royalle (*sic*) de musique, le 29 novembre 1767, et remise au théâtre le 22 janvier 1769. » Nous savons donc maintenant que Philidor fut maître de la musique du duc de Deux-Ponts, comme le fut plus tard Dezèdes. Le fait n'est pas sans doute d'une importance considérable, mais il vaut néanmoins la peine d'être mentionné (1).

Ce qui est plus important, c'est le succès que, finalement, Philidor remporta à l'Opéra, succès unanimement constaté par les contemporains

(1) On remarquera que cette édition de la partition de Philidor porte le titre d'*Ernelinde* et la date de 1769, bien qu'à cette reprise de 1769, l'ouvrage ait reparu à l'Opéra sous un nouveau titre : celui de *Sandomir;* peut-être l'affiche abandonna-t-elle rapidement ce titre de *Sandomir* pour revenir à celui d'*Ernelinde*.

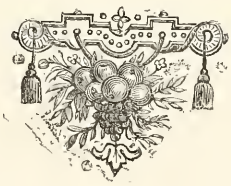
En 1772, *Ernelinde* était représentée à Bruxelles dans des circonstances exceptionnelles : « Les entrepreneurs du spectacle de Bruxelles, voulant célébrer le jour de sainte Thérèse, fête de l'impératrice reine de Hongrie, ont choisi, au mois d'octobre dernier, *Ernelinde*, en invitant M. Philidor à assister à la représentation. » (*Spectacles de Paris* pour 1773.)

lors de la reprise d'*Ernelinde* en 1777, et d'autant plus remarquable qu'à cette époque Gluck avait donné *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Alceste*, et que son *Armide*, représentée le 23 septembre 1777, fut représentée concurremment avec l'œuvre de Philidor et ne la fit point pâlir. Or, comme *Ernelinde* avait été créée en 1767, qu'elle avait été remaniée pour la reprise de 1769, et enfin refaite en partie et d'une façon définitive pour la représentation qui en eut lieu à la Cour en 1773, alors qu'aucun ouvrage de Gluck n'avait encore paru sur la scène de l'Opéra, et que c'est cette dernière version qui fut adoptée pour ce théâtre en 1777, on ne peut pas dire que Philidor avait profité de l'effet produit par les œuvres de Gluck, et qu'il en avait tiré un parti quelconque. Nous savons que Philidor connaissait *Orphée* au moins par la lecture, mais il y a loin, même pour un musicien, au point de vue de l'impression ressentie, de la simple lecture d'une partition à son exécution au théâtre. En tout cas, pour obtenir un tel succès lorsque Rameau était mort à peine depuis quelques années et que le souvenir de ses œuvres était encore dans la mémoire de tous, lorsque Gluck venait de donner ses trois premières merveilles, il fallait que Philidor eût réellement payé de sa personne et que la valeur d'*Ernelinde* fût éclatante et incontestable. Ce sera toujours un double honneur pour ce grand artiste d'avoir réussi à l'Opéra d'une façon aussi certaine, et d'y avoir réussi dans des conditions aussi particulièrement difficiles (1).

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)

(1) Dans la notice publiée par *le Palamède*, on lit ces lignes, qui relatent un fait dont il n'existe ailleurs aucune mention : « Encouragé par la faveur générale dont il jouissait, Philidor se proposa de réformer entièrement le goût national, et, dans ce but, composa *Ernelinde* avec récitatifs entremêlés d'airs, d'après la manière italienne. Cet ouvrage fut représenté à l'Opéra, et, malgré les cabales de la noblesse, entichée de la musique ancienne, il fut reçu avec enthousiasme par la jeune France d'alors, et surtout par les femmes. Louis XV en fut si charmé qu'il accorda à l'auteur une pension de six cents livres sur sa cassette. »



VOLTAIRE LIBRETTISTE[1]

III

LA PRINCESSE DE NAVARRE (*Février 1745*)

Ce n'est plus ici un grand opéra, mais une simple comédie-ballet, en trois actes, genre composite qui n'est qu'un prétexte à spectacle pour une fête d'un jour, et rien de plus. Cet à-propos fut représenté, pour la première fois, à Versailles, le 23 février 1745; la deuxième représentation eut lieu le 27, et, la même année, cette œuvre toute d'actualité fut réduite en un acte, sous ce titre : *les Fêtes de Ramire.*

Le duc de Richelieu, qui avait demandé, et à qui Voltaire avait remis son ouvrage, voulut quelques changements, soit dans les paroles, soit dans la musique. Mais Voltaire et Rameau étaient alors occupés du *Temple de la gloire*, et le duc s'adressa à Jean-Jacques-Rousseau, à la fois poète et musicien. *Les Fêtes de Ramire*, dont il ne reste plus qu'un vers cité par Jean-Jacques Rousseau, furent jouées le 22 décembre 1745.

Quant à *la Princesse de Navarre*, elle fut donnée à Bordeaux, le 26 novembre 1763, par ordre de Richelieu.

Selon Condorcet, dans sa vie de Voltaire :

« La marquise de Pompadour le chargea de faire une pièce pour le premier mariage du Dauphin. Une charge de gentilhomme de la chambre, le titre

(1) Voir les numéros des 1er septembre, 1er octobre et 1er novembre.

d'historiographe de France, et enfin la protection de la Cour, furent la récompense de cet ouvrage. C'est à cette occasion qu'il fit ces vers :

Mon Henri quatre *et ma* Zaïre
Et mon Américaine Alzire
Ne m'ont valu jamais un seul regard du roi;
J'eus beaucoup d'ennemis avec très peu de gloire.
Les honneurs et les biens pleuvent enfin sur moi,
Pour une farce de la Foire.

Sur quoi Condorcet se hâte d'ajouter : « C'était juger un peu trop sévèrement *la Princesse de Navarre*, ouvrage rempli d'une galanterie noble et touchante. »

Voltaire (je ne parle pas de Fréron et pour cause) aurait bien ri de l'éloge à outrance de son biographe ; ce qui suit va le démontrer assez péremptoirement : c'est ici l'auteur jugé par lui-même et apprécié selon son très mince mérite.

Le 24 avril 1744, il écrivait de Cirey à Richelieu, par une assez fade allusion à l'oncle illustre du maréchal de ce nom :

« Colletet envoie encore ce brimborion au cardinal-duc. Cette rapsodie (*sic*) le trouvera probablement dans son camp, entouré d'officiers et vis-à-vis de vilains Allemands, qui se soucient fort peu des amours du duc de Foix et de la princesse de Navarre. — Pour moi, monseigneur le duc, je crois, avec la dame de Cirey (*Madame du Châtelet*), que vous ne haïrez pas ce duc de Foix, qui fait la guerre, qui est amoureux, qui est fourré tout jeune dans les affaires, qui combat pour sa maîtresse, qui la gagne à la pointe de l'épée, qui a de l'esprit, et qui berne les Morillo. Si vous êtes content, voulez-vous envoyer ce premier acte à Rameau? »

Rameau avait consenti à musiquer les rimes de Voltaire, sans doute pour le consoler de la disgrâce de *Samson* et peut-être plus encore parce qu'il y trouvait une occasion de faire sa cour au roi et au dauphin.

Quoiqu'il en soit, quatre jours après, d'Argental recevait de Cirey, en un paquet, avec passablement d'impertinences de mauvais ton du châtelain, le premier acte de la susdite comédie :

« Voici le premier acte et le premier divertissement qui doit faire bâiller le dauphin et madame la dauphine, mais qui pourra vous amuser, car il plaît à madame du Châtelet, et vous êtes digne de penser comme elle? Il se pourra bien faire que vous receviez aussi, par la même poste, le divertissement du second acte... »

Nous ignorons ce que pouvait avoir de sublime ou de grotesque ce premier divertissement ; car, ainsi que celui du deuxième acte, il ne fut pas conservé, et pas le moindre fragment n'en est venu jusqu'à nous : ce n'est pas d'ailleurs très probablement une grande perte.

Voltaire n'oubliait pas non plus sa *Pandore*, dont il envoyait, dit-il, *un cinquième acte* à d'Argental, avec une lettre pour l'abbé de Voisenon qui n'en pouvait mais. Revenons bien vite à *la Princesse de Navarre*, pour ne plus la quitter.

Un autre intime, Cideville, reçoit bientôt les confidences et les doléances du rimeur :

« Je suis presque glacé par mon ouvrage pour la cour. Je me représente un dauphin et une dauphine ayant tout autre chose à faire qu'à écouter ma rapsodie. Comment les amuser? comment les faire rire? Moi, travailler pour la cour! j'ai peur de ne faire que des sottises. On ne réussit bien que dans des sujets qu'on a choisis avec complaisance... »

Qui le forçait de composer cette œuvre?... De quoi se plaint-il donc ? Mais, ceci est pour amener un point de ressemblance entre lui et Molière. « Molière, dit-il, et tous ceux qui ont travaillé de commande y ont échoué. »

Cependant, la besogne avançait cahin-caha, et à chaque lettre, nouvelles insultes pour la malheureuse et mal venue comédie; ainsi il en écrit en ces termes à Richelieu :

Vous, qui valez mieux mille fois
Que cet aimable duc de Foix,
Recevez d'un œil favorable
Ce croquis et ce rogaton....

« Vous avez dû recevoir, monseigneur de Foix, les trois informes esquisses du premier et du second acte. Lisez, si vous avez du loisir, ce troisième acte, et songez, je vous en supplie, qu'il m'est impossible de mettre en deux mois la dernière main à un ouvrage très long, où vous voulez tout ce qui ferait la matière de plusieurs ouvrages..... Ah! laissez-moi faire, donnez-moi du temps, permettez-moi le petit feu d'artifice qui fera un dénouement délicieux... Daignez me donner vos conseils et vos ordres, et soyez sûr qu'il ne me manquera que du génie. Mon cœur, qui est à vos pieds, y suppléera comme il pourra. »

« *Que du génie!...* » Il ne croyait pas si bien dire. La fin de cette lettre est d'une bouffonnerie achevée. « Madame du Châtelet, qui est en vérité la meilleure femme du monde, croit que je pourrai faire quelque chose de ma petite drôlerie..... »

Rapsodie, drôlerie, rogaton... voilà donc en quels termes l'auteur apprécie son œuvre.

Mais il ne tarda pas à se relever de cette humilité ou plutôt de cette bassesse de commande, et il écrit à d'Argental :

« Figurez-vous que M. de Richelieu envoie au président Hénault et à M. d'Argenson le ministre, l'informe esquisse de cet ouvrage. J'en suis très fâché; car les hommes jugent rarement si l'or est bon quand ils le voient dans la mine, tout chargé de terre et de marcassites. J'écris au président pour

le prévenir... Je vous demande en grâce de jeter dans le feu le manuscrit que vous avez. Pourquoi voulez-vous garder des titres contre moi? Pourquoi conserver les langes de mon enfant, quand je lui donne une robe neuve? »

Que de craintes pour une rapsodie, un avorton, une drôlerie!

Ce n'est pas là ce qui le soucie, c'est le but final dont cette comédie n'est que le prétexte et le moyen; toutes ces plaintes se terminent par un parallèle entre lui, Voltaire, et Molière et Corneille, et encore Molière, à propos de *la Princesse d'Elide*, de *l'Inconnu* et *d'Amphitryon* où « le plaisant et le tendre » sont heureusement alliés. C'est peu modeste, mais c'est ainsi....

A la même date, écrivant à Richelieu, Voltaire essaie de prouver au duc que sa *princesse* est un chef-d'œuvre.

C'est la merveille la plus rare
Qu'ait pu former la main des dieux,

comme chante certain sénéchal, dans *Jean de Paris;* la lettre débute par un grandissime coup d'encensoir à l'adresse du vainqueur de Mahon :

« Vous êtes un grand critique... Je vous admire, monseigneur, de raisonner si bien sur mon barbouillage quand on ouvre des tranchées.

« Comment avez-vous pu donner mes brouillons à M. d'Argenson et au président? Vous me faites périr à petit feu. Ils prendront cela pour la maison toute faite, et ils me trouveront ridicule. L'ouvrage ne ressemble déjà plus à celui que je vous ai envoyé.

« Vous me demanderez, monseigneur, pourquoi je ne vous ai pas envoyé tout l'ouvrage dans ce goût. C'est, ne vous déplaise, que je ne trouve pas l'esprit, en écrivant, aussi vite que vous en parlant. »

Et cette longue lettre ramène, en manière de *coda*, l'éternelle madame du Châtelet, l'Egérie et la muse de Cirey; or, ladite, fort sévère en littérature, goûte infiniment l'œuvre de son... ami le philosophe. C'est tout dire.

Il ne pouvait digérer, ce pauvre poète, que l'on eût montré ses essais à M. d'Argenson; aussi lui écrit-il, pour atténuer et détruire, s'il se peut, le mauvais effet de toute cette rimaille provisoire :

« Comment diable M. le duc de Foix de Richelieu a-t-il pu vous faire lire une mauvaise esquisse, un croquis informe, que je ne lui ai envoyé que par pure obéissance? Il ne s'agit pas de savoir si cela est bon, mais de prévoir si on en peut tirer quelque chose de bon... »

Nouveaux tiraillements entre Voltaire et Richelieu; ce dernier semble bien méticuleux; aussi le poète aux abois a-t-il de plus en plus recours aux formules obséquieuses :

« Il faut que les idées de votre maçon ne soient pas absolument indignes de

l'imagination de l'architecte. » Suit un canevas assez pauvre d'invention et flanqué d'un piètre madrigal devant amener un triple tableau vivant, précurseur de ceux de nos modernes *pièces à femmes*. Et puis encore madame du Châtelet, qui fait brusquement sa rentrée, comme une charge de cavalerie plus ou moins légère pour harceler l'ennemi, c'est-à-dire Richelieu le difficile. »

« Madame du Châtelet regrette toujours *la petite fête des bergers*... Madame du Châtelet vous aime véritablement; je vous le dis, c'est une très bonne femme. »

Qui diable résisterait à cela!... « Certainement — c'est un mot tout moderne qui trouve naturellement sa place ici, — certainement Cadet Roussel est un bon enfant; mais enfin ce n'est pas une raison pour voter en sa faveur, les yeux fermés. »

En dépit du goût prononcé de madame du Châtelet pour les moutons, « la petite fête des bergers » fut impitoyablement biffée par Richelieu, fort peu tendre à l'égard du genre trumeau.

De plus en plus modeste, Voltaire avoue ailleurs, au terrible duc, qu'il n'a « qu'une certaine portion de talent, » et il ajoute aussitôt : « Que mes juges prennent bien garde que souvent *il meglio e l'enemico del bene*. » Suivons-le pendant qu'il est en veine de vraie sincérité, chose rare et qui dure peu chez lui, — l'espace d'un éclair. « Les divertissements du premier acte ne peuvent devenir que plus mauvais sous ma main. »

Avec d'Argental, plus de liberté et moins de fausse modestie : « Je ne vous demande pas d'être aussi contents de la pièce avec les divertissements que madame du Châtelet et M. le président Hénault, mais je vous demande de l'envoyer à M. le duc de Richelieu et d'en paraître contents... Je maintiens que la pièce est intéressante...

« Enfin vous pouvez, je crois, envoyer le tout à M. de Richelieu et préparer son esprit à être content. »

Espérant que le succès de sa *Princesse* pourrait le mener à mieux, — à l'exécution de *Pandore*, qu'il avait tant à cœur, Voltaire sonde et fait sonder le terrain par ses bons amis, les chers anges.

« Si M. de Richelieu est content, ne pourrait-on pas alors lui faire entendre que cette musique, continuellement entrelacée avec la déclamation des comédiens, est un nouveau genre pour lequel les grands échafaudages de symphonie ne sont point du tout propres? Ne pourrait-on pas lui faire entendre qu'on peut réserver Rameau pour un ouvrage tout en musique?... »

Mais ce n'est pas tout et nous n'en avons pas encore fini avec cette lettre; il y a un post-scriptum qui donne la clef de l'importance si exceptionnelle que Voltaire attachait au succès de cette *Farce de la*

Foire, comme il l'a si bien qualifiée dans certain sixain. Écoutons cette confidence faite à l'oreille de d'Argental :

« Il m'est devenu important que cette drogue soit jouée, bonne ou mauvaise. Elle n'est pas faite pour l'impression ; elle vaut bien *la Princesse d'Elide* (de Molière !) et c'est tout ce qu'il faut pour le courtisan ; mais c'est aussi ce qu'il me faut. Cette bagatelle est la seule ressource qui me reste, ne vous déplaise, après la démission de M. Amelot, pour obtenir quelque marque de bonté qu'on me doit pour des bagatelles d'une autre espèce dans lesquelles je n'ai pas laissé de rendre service... Songez plutôt ici à votre ami qu'à l'auteur et au solide qu'à la réputation. »

Sur ces entrefaites, le président Hénault, de retour de Cirey, où Voltaire et madame du Châtelet l'avaient enguirlandé de façon à lui ôter toute liberté d'appréciation vraie, écrivait au comte d'Argenson :

« Que dites-vous de Rameau, qui est devenu bel esprit et critique, et qui s'est mis à corriger les vers de Voltaire ? J'en ai écrit à M. de Richelieu deux fois. Ce fou-là (Rameau) a pour conseil toute la racaille des poètes ; il leur montrera l'ouvrage. L'ouvrage sera mis en pièces, déchiré, critiqué... »

Rameau n'avait pas si grand tort. En effet, que dites-vous de cet aveu de Voltaire, écrivant au marquis d'Argenson : « Je fais une plate comédie pour l'infante dauphine ? »

A force de défaire et de refaire, cette pièce n'avançait que lentement et boitait de plus en plus fort. Et puis, avec Rameau, c'était un continuel remaniement. « Ce Rameau est aussi grand original que grand musicien. Il me demande que j'aie à mettre en quatre vers tout ce qui est en huit et en huit tout ce qui est en quatre. Il est fou ; mais je tiens toujours qu'il faut avoir pitié des talents. Permis d'être fou à celui qui a fait l'acte des *Incas*. »

Ce qui n'empêche pas Voltaire de dénoncer Rameau à Richelieu, pour qu'il le semonce d'importance.

De plus en plus crispé par le travail incessant de retouches et de refonte qu'on lui impose, Voltaire lance un coup de boutoir à Louis Racine et met ses propres rimes sur la même ligne que celles du Guarini :

« Si la platitude des vers du janséniste Racine a réussi à la cour, il est clair que des vers d'un ton agréable doivent y être mal reçus.

Il faut jeter le *Pastor fido* dans le feu, si ces vers-ci ne valent rien :

J'en crois assez votre rougeur,
C'est de nos sentiments le premier témoignage.
C'est l'interprète de l'honneur.
Cet honneur, attaqué dans le fond de mon cœur,
S'en indigne sur mon visage.

(*La Princesse de Navarre*, acte III, scène II.)

Enfin, *la Princesse de Navarre* vit le jour à Versailles, le 23 février 1745, après un an tout entier de refontes successives qui avaient complétement modifié et même changé l'idée mère de la pièce, si toutefois il y eut jamais une idée bien arrêtée dans ce pot-pourri de comédie, d'opéra et de danses plus ou moins en situation.

Au comble de ses vœux pour le résultat poursuivi, Voltaire, dès lors gentilhomme de la Chambre, historiographe de France — quoi encore ? — ne s'occupa plus du sort futur de sa *Princesse*, et quand Richelieu demanda des changements soit dans les paroles, soit dans la musique de cet imbroglio réduit à la valeur d'un acte, Voltaire et Rameau déclinèrent cette nouvelle besogne ; ce fut alors que le duc s'adressa à Jean-Jacques Rousseau, à la fois poète et musicien des plus médiocres.

Né en 1712, le citoyen de Genève avait trente-trois ans au moment où lui fut confié ce travail qu'il accepta avec empressement, non sans toutefois en informer Voltaire, dont il connaissait la susceptibilité. Voici cette lettre qui, par le ton et les détails, ne manque pas d'intérêt et trouve d'ailleurs naturellement sa place ici :

« Paris, le 11 décembre 1745.

« Monsieur,

« Il y a quinze ans que je travaille pour me rendre digne de vos regards et des soins dont vous favorisez les jeunes muses en qui vous découvrez quelque talent. Mais, pour avoir fait la musique d'un opéra, je me trouve, je ne sais comment, métamorphosé en musicien. C'est, monsieur, en cette qualité que M. le duc de Richelieu m'a chargé des scènes dont vous avez lié les divertissements de *la Princesse de Navarre*. Il a même exigé que je fisse, dans les canevas, les changements nécessaires pour les rendre convenables à votre nouveau sujet. J'ai fait mes respectueuses représentations ; monsieur le duc a insisté, j'ai obéi. C'est le seul parti qui convienne à l'état de ma fortune. M. Ballot s'est chargé de vous communiquer ces changements. Je me suis attaché à les rendre en moins de mots qu'il était possible. C'est le seul mérite que je puis leur donner. Je vous supplie, monsieur, de vouloir les examiner, ou plutôt d'en substituer de plus dignes de la place qu'ils doivent occuper.

« Quant au récitatif, j'espère aussi, monsieur, que vous voudrez bien le juger avant l'exécution et m'indiquer les endroits où je me serai écarté du beau et du vrai, c'est-à-dire de votre pensée. Quel que soit pour moi le succès de ces faibles essais, ils me seront toujours glorieux, s'ils me procurent l'honneur d'être connu de vous et de vous montrer l'admiration et le profond respect avec lesquels j'ai l'honneur d'être, monsieur, votre très humble, etc.

« J.-J. Rousseau, citoyen de Genève. »

Voltaire s'empressa de répondre à cette lettre qui avait dû singulièrement flatter son amour-propre ; et à l'humilité de J.-J. Rousseau, il offrit en échange la sienne, tout en conservant ce ton de hautaine supériorité qu'il se croyait permis vis-à-vis d'un aussi mince compagnon que le citoyen de Genève.

« Le 15 décembre.

« Vous réunissez, monsieur, deux talents qui ont toujours été séparés jusqu'à présent. Voilà déjà deux bonnes raisons pour moi de vous estimer et de chercher à vous aimer. Je suis fâché pour vous que vous employiez ces deux talents à un ouvrage qui n'en est pas trop digne. Il y a quelques mois que M. le duc de Richelieu m'ordonna absolument de faire en un clin d'œil une petite et mauvaise esquisse de quelques scènes insipides et tronquées qui devaient s'ajuster à des divertissements qui ne sont point faits pour elles. J'obéis avec la plus grande exactitude ; je fis très vite et très mal. J'envoyai ce misérable croquis à M. le duc de Richelieu, comptant qu'il ne servirait pas, ou que je le corrigerais. Heureusement, il est entre vos mains, vous en êtes le maître absolu ; j'ai perdu tout cela entièrement de vue...

« Je sais très bien que cela est fort misérable et qu'il est au-dessous d'un être pensant de se faire une affaire sérieuse de ces bagatelles ; mais enfin, puisqu'il s'agit de déplaire le moins qu'on pourra, il faut mettre le plus de raison qu'on peut, même dans un mauvais divertissement d'opéra.

« Je me rapporte de tout à vous et à M. Ballot, et je compte avoir bientôt l'honneur de vous faire mes remerciements et de vous assurer, monsieur, à quel point j'ai celui d'être, etc. »

On sait comment plus tard ces deux hommes se brouillèrent et devinrent même les plus mortels ennemis du monde, mais ceci sort du cadre très restreint de cette étude et d'ailleurs n y a aucun trait.

IV

LE TEMPLE DE LA GLOIRE (*novembre* 1745)

En la même année qui vit naître et mourir sa *Princesse*, Voltaire, assisté de Rameau, fit représenter un opéra de circonstance, en cinq actes, *le Temple de la Gloire*. Exécuté d'abord sur le théâtre qui avait été construit exprès pour *la Princesse de Navarre*, cet ouvrage fut représenté sur la même scène, pour la seconde fois, le 4 décembre, et le 7 de ce mois à Paris, à l'Opéra, et repris, avec des changements, le 17 avril suivant.

On sait fort peu de chose de cette pièce sur laquelle Fréron s'égaya passablement, et il y avait de quoi, mais ceci n'est pas de notre sujet. Voltaire, dont la vanité était largement satisfaite et non épuisée, la fit couler à pleins bords dans cette lettre adressée à Berger, le directeur de l'Académie royale de musique :

« Il me serait bien peu séant, monsieur, qu'ayant fait *le Temple de la Gloire* pour un roi qui en a tant acquis, et non pour l'Opéra, auquel ce genre de spectacle trop grave et trop peu voluptueux ne peut convenir, je prétendisse à la moindre rétribution et à la moindre partie de ce qu'on donne d'ordinaire à ceux qui travaillent pour le théâtre de l'Académie de musique. Le roi a trop daigné me récompenser, et ni ses bontés ni ma manière de penser ne me permettent de recevoir d'autres avantages que ceux qu'il a bien voulu

me faire. D'ailleurs, la peine que demande la versification d'un ballet est si au-dessous de la peine et du mérite du musicien ; M. Rameau est si supérieur en son genre, et, de plus, sa fortune est si inférieure à ses talents, qu'il est juste que la rétribution soit pour lui tout entière. Ainsi, monsieur, j'ai l'honneur de vous déclarer que je ne prétends aucun honoraire ; que vous pouvez donner à M. Rameau tout ce dont vous êtes convenu, sans que je forme la plus légère prétention. L'amitié d'un aussi honnête homme que vous, monsieur, et d'un amateur aussi zélé des arts, m'est plus précieuse que tout l'or du monde. J'ai toujours pensé ainsi ; et quand je ne l'aurais pas fait, je devrais commencer par vous et par M. Rameau. »

V

LE BARON D'OTRANTE (1769)

Nous sommes arrivés au dernier libretto commis par Voltaire,—celui d'un *opera buffa* en trois actes.

Voici à quel sujet et dans quelles circonstances fut composé cet ouvrage, si nous en croyons Decroix, l'un des éditeurs de Kehl :

« Cette petite pièce fut faite pour M. Grétry, qui, à son retour d'Italie, avait passé six mois à Genève, d'où il se rendait fréquemment à Ferney. M. de Voltaire et madame Denis, sur quelques essais de musique qu'il leur fit entendre, conçurent une si grande espérance de ses talents, qu'ils le pressèrent vivement d'aller les exercer à Paris ; et pour l'y déterminer d'autant mieux, M. de Voltaire s'offrit de travailler dans un genre nouveau, dont il n'osait cependant espérer, disait-il, d'atteindre la sublimité. Il donna, en effet, *le Baron d'Otrante* à M. Grétry, qui vint le présenter aux comédiens italiens, comme l'ouvrage d'un jeune homme de province. Les comédiens refusèrent la pièce, en avouant cependant que l'auteur n'était pas sans talent, et qu'il promettait beaucoup. Ils engagèrent même M. Grétry à mander au jeune homme que s'il voulait venir à Paris, on pourrait lui indiquer quelques changements nécessaires pour faire admettre et représenter sa pièce, et qu'avec de la docilité et un peu d'étude de leur théâtre, il pourrait lui devenir utile par ses travaux et se rendre digne d'y être attaché. Leur défiance venait principalement de la nouveauté de ce genre d'opéra comique, où l'un des principaux rôles était en italien et tous les autres en français ; mais si l'on a vu longtemps sur le même théâtre, dans des comédies, un principal personnage parler français et tous les autres lui répondre en italien, pourquoi l'inverse n'aurait-il pas réussi dans un opéra comique rempli, d'ailleurs, de gaîté et de philosophie?

« Quoi qu'il en soit, le jeune auteur reconnut son insuffisanee et ne jugea pas à propos de se déplacer. Il aima mieux renoncer à une gloire qu'il désespérait d'obtenir. Cet événement empêcha M. Grétry à mettre la pièce en musique et l'auteur de *la Henriade* et de *Mahomet* de faire des opéras comiques. Il s'en tint à ses premiers essais, *le Baron d'Otrante* et *les Deux Tonneaux*.

« Il est assez remarquable que M. de Voltaire donna le premier un opéra à M. Grétry, comme il avait, le premier, vers 1730, donné une tragédie lyrique à Rameau, avant que ces deux grands musiciens se fussent encore exercés dans les genres où ils ont excellé. Le grand poète découvrit leur génie et pressentit leurs succès. Si les encouragements qu'il leur donna ont pu les déterminer à embrasser la carrière dramatique, on lui serait en partie redevable des chefs-d'œuvre dont ils ont enrichi la scène et des progrès qu'ils ont fait faire à l'art musical. Quel homme grave, à ce prix, ne pardonnerait à M. de Voltaire d'avoir fait des opéras comiques? »

Quelques mots d'histoire et de bibliographie, pour finir.

Grétry, arrivé à Genève au commencement de 1767, écrivit à Voltaire pour lui demander un opéra à mettre en musique ; Voltaire accueillit très bien le jeune compositeur qui, peu après, partit pour Paris. Ce fut le 20 août 1769 qu'il fit représenter, sur le théâtre des Italiens, *le Huron*, dont il avait fait la musique. Marmontel avait pris le sujet dans *l'Ingénu*. Grétry dit que ce fut pendant la nouveauté du succès de son *Huron* qu'à son grand étonnement et à sa grande satisfaction il reçut de Ferney *le Baron d'Otrante*. Il parle aussi des *Deux Tonneaux*, comme les ayant reçus vers le même temps.

Il ne peut donc y avoir aucun doute sur la date de la composition de ces deux pièces. Les comédiens italiens n'ayant pas reçu le poème, il est à croire que Grétry ne composa sur lui aucune musique, car il n'en parle pas dans la liste de ses ouvrages.

C'est dans son conte intitulé : *l'Éducation d'un prince*, que Voltaire avait pris le sujet du *Baron d'Otrante*.

Mercier de Compiègne (qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur du *Tableau de Paris*) mit en vaudeville, vers 1793, l'opéra de Voltaire, et l'a fait imprimer dans un petit volume intitulé : *les Nuits de la Conciergerie* (an III, 1795, in-18). Tout en conservant le titre de la pièce, il a changé le nom du principal personnage, qu'il nomme *le baron de la Bâtardière*. Le travail de Mercier n'a paru sur aucun théâtre.

Les comédiens italiens donnèrent, en 1784, *le Duc de Bénévent*, drame héroïque en trois actes, par Renquil Lieutaud.

Le Prince de Catane, opéra en trois actes, paroles de Castel, musique de Nicolo Isouard, fut joué le 4 mars 1813 sur le théâtre de l'Opéra-Comique.

Ces deux pièces, dont le sujet est le même que *le Baron d'Otrante*, sont imprimées.

Mentionnons encore — pour simple mémoire, — *les Deux Tonneaux*, esquisse d'un opéra comique en trois actes, auquel l'insuccès de son aîné empêcha Voltaire de donner suite.

Et voilà le bilan de Voltaire librettiste : quatre opéras, dont deux non représentés, les deux autres honorés à peine de quelques soirées, et, pour clore la liste, un opéra comique refusé, plus une ébauche restée dans les limbes profonds de l'oubli, dont personne ne s'avisera peut-être jamais de la tirer pour lui donner une forme définitive.

CH. BARTHÉLEMY.

REVUE DES CONCERTS

Concerts du Conservatoire : *Ouverture des Francs-Juges*, de Berlioz; *Fragments de l'Orphée*, de Gluck. — Concerts Populaires : *Prélude de Tristan et Iseult*, de Wagner. — Concert National : *Symphonie romaine*, de Mendelssohn; *Scherzo*, de Cherubini; *le Rouet d'Omphale*, de Saint-Saëns; *Concerto en sol*, de Beethoven; *Scènes pittoresques*, de Massenet; *Scènes d'enfants*, de R. Schumann; *Fragments de l'Arlésienne*, de G. Bizet. — Cirque d'Été (Concerts d'Harmonie sacrée) : Audition de *Judas Machabée*, de Haendel.

oncerts du Conservatoire. — La Société des Concerts a repris ses séances qu'un auditoire non variable suit avec une sympathie non diminuée. Le programme des deux premiers concerts a laissé, comme toujours, à désirer. Puisqu'on consent enfin à nous faire entendre les œuvres de Berlioz, on devrait choisir sa musique la mieux caractérisée.

L'ouverture des *Francs-Juges* appartient à l'efflorescence rodomonde des débuts du maître. C'était avant 1830, dans ces fébriles années qu'avivait une révolution à la fois politique, littéraire, philosophique et religieuse. Berlioz voulut que la musique prît sa part dans cette rénovation intellectuelle. Il fit entendre une messe qui, dans deux auditions successives, fut mal acueillie. Vinrent ensuite l'ouverture de *Wawerley* et celle des *Francs-Juges*. Il prétendait à cette époque rendre perceptibles à l'esprit, à l'aide des sonorités combinées, tous les détails d'un livret bien choisi et dûment approprié. Cette rage d'harmonie imitative s'atténua avec le temps et, dans les œuvres qui suivirent, on put comparer Berlioz à Delacroix et dire aussi de lui qu'il a introduit dans son art les

hardiesses les plus imprévues du mouvement et de la couleur. Ce sont ces œuvres d'un talent mûri, dégagé de ses gourmes, épuré de ses scories, que la Société des Concerts devrait par préférence soumettre à notre appréciation. Quand le choix a été bon, Berlioz a toujours été applaudi au Conservatoire. Cette fois, le public est resté en suspens devant cette folle bravade d'un musicien qui prend l'excentricité pour la force, et il n'a pas désapprouvé; mais il n'a pas applaudi, ce qui est bien sévère.

Le fragment symphonique de Gluck, lorsqu'Orphée entre aux Champs-Élysées, a été bissé dans les deux séances. Ce morceau est tout à fait à sa place dans la salle minuscule du Conservatoire, qui semble construite pour l'irréprochable exécution de la musique de l'idéal. Cette merveille de Gluck, avec ses harmonies vaporeuses, ses mélancoliques mélodies, son instrumentation affaiblie et douce, ses acompagnements ouatés de caresse et de tendres palpitations, nous donne, comme à travers un divin murmure, l'idée ou plutôt le rêve d'une sérénité céleste, sans trouble comme sans fin. C'est un incomparable morceau de concert. A Cologne, à Hambourg, à Stuttgart, l'*Orphée* de Gluck est exécuté en entier au concert, sans décors, absolument comme un oratorio et il est toujours applaudi sous cette nouvelle forme, qui met bien plus en vue toute cette admirable composition. Nous indiquons ce fait à M. Deldevez, qui doit savoir aujourd'hui combien il est peu facile d'assortir toujours les morceaux qu'il exécute à la magique salle du Conservatoire. Le morceau de Gluck y scintille comme une pierre de prix bien sertie. En revanche, les chœurs d'Haendel, qu'on a chantés dans ces deux mêmes séances, n'y ressortent que par une beauté brutale qui devient une grandiose magnificence lorsqu'on transporte ces chœurs dans nos gigantesques cirques en présence de cinq mille auditeurs. Nous avons même remarqué au cirque d'Été que des chœurs d'Haendel, qui semblaient pauvres et revêches lorsque la salle est à demi pleine, reprennent leur ampleur, leur solidité, toute leur majesté, lorsque, de haut en bas dans l'immense circonférence, tous les bancs sont peuplés d'auditeurs pressés.

Maurice Cristal.

Concerts Populaires. — Prélude de *Tristan et Iseult* de Wagner. — Le grand événement de cette quinzaine, c'est la première audition du prélude de *Tristan et Iseult*, de Wagner. Cette audition a soulevé un véritable orage, nous nous y attendions; nous y sommes habitués. L'ouverture de *Tannhauser* et le prélude de *Lohengrin* ont eu le même sort à l'origine; on les a sifflés le premier jour, aujourd'hui on les applaudit;

il en sera de même pour *Tristan*. Laissons donc de côté ces manifestations dictées plutôt par un *patriotisme* de convention que par un sentiment artistique vraiment éclairé; la personnalité de M. Wagner n'a rien à voir en cette affaire : c'est son œuvre seule que nous devons examiner, c'est elle seule que nous allons essayer d'analyser, froidement, sans parti pris et abstraction faite des considérations étrangères à l'art qui plaident pour ou contre l'auteur.

Tristan et Iseult fut composé à Venise de 1851 à 1858; Wagner avait déjà fait représenter le *Vaisseau Fantôme*, *Tannhauser* et *Lohengrin*, il travaillait à sa grande tétralogie des *Nibelungen*. « Mon système, écrit-il dans sa *Lettre sur la musique*, n'avait reçu dans ces trois premiers poèmes qu'une application fort restreinte; il en est tout autrement de *Tristan*, et l'on peut apprécier cet ouvrage d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de mes affirmations théoriques, non pas qu'il ait été modelé sur mon système, car j'avais alors oublié absolument toute théorie; ici, au contraire, je me mouvais avec la plus entière liberté, la plus complète indépendance de toute préoccupation théorique, et, pendant la composition, je sentais de combien mon essor dépassait même les limites de mon système. Croyez-moi, il n'y a pas de félicité supérieure à cette parfaite spontanéité de l'artiste dans la création, et je l'ai connue, cette spontanéité, en composant mon *Tristan*. » Après avoir été déclaré inexécutable à Vienne, où on l'avait mis à l'étude sur l'ordre exprès de l'empereur d'Autriche, *Tristan et Iseult* fut représenté, pour la première fois, dans la capitale de la Bavière, le 10 juin 1865. Nous n'avons pas à discuter, dans son ensemble, une œuvre remplie d'exagérations violentes et d'erreurs déplorables, mais dans laquelle le génie du maître s'est élevé souvent à des hauteurs où le génie humain réussit bien rarement à atteindre; le prélude doit seul nous occuper. Ce prélude a une signification bien précise, que M. Pasdeloup a eu l'heureuse idée de définir clairement dans ses programmes. « Tristan, qui a épousé Iseult au nom de son roi, est déjà amoureux d'elle, mais il réprime cette passion déloyale. Un philtre qu'ils boivent tous deux par méprise, leur fait tout oublier. Ils s'avouent leur amour mutuel, insensibles désormais à toute gloire, au sentiment de la foi jurée, à l'amitié, à l'honneur, ils se plongent dans cette passion dévorante sans rien voir autour d'eux. C'est cet amour, timide d'abord, puis plus hardi, plus violent, et enfin désordonné, que l'auteur a voulu peindre dans l'introduction de son opéra. »

Wagner a appliqué scrupuleusement, dans la composition du prélude de *Tristan*, les principes théoriques qu'il avait exposés dans son très remarquable travail sur *l'Ouverture*.

Ces principes peuvent se résumer de la manière suivante. Il y a plusieurs façons de concevoir l'ouverture : à quel système faut-il donner la préférence? Dans un premier système, l'ouverture a pour but d'indiquer en larges traits et par un développement purement musical la pensée dirigeante du drame, sans cependant qu'il se trouve dans le tissu musical un seul endroit qu'on puisse rapporter directement à la marche de l'action; telle est l'ouverture de *Don Juan*. Dans un autre système, l'ouverture constitue un véritable drame musical, un drame vivant de son existence propre, créé à l'occasion d'une pièce de théâtre. Ce n'est plus un simple morceau d'harmonie, destiné à préparer au caractère de l'action, c'est une explication anticipée du drame tout entier concentré en elle avec son dénouement; telle est l'ouverture de *Léonore*.

Enfin, dans un dernier système, qui est celui de Wagner, et dont l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* est restée le plus parfait modèle, l'ouverture ne doit être qu'un prologue idéal, ayant pour but de transporter notre esprit « dans ces sphères élevées où il se recueille loin de toute préoccupation extérieure » et de l'amener à comprendre l'action qui va suivre. Elle ne doit pas entreprendre de peindre une action telle que le drame peut seul en représenter, mais viser uniquement à un genre d'expression compatible avec la musique instrumentale. Voilà les principes, voyons maintenant comment le musicien a su les mettre en œuvre.

Le drame nous retrace les différentes péripéties de l'amour d'Iseult et de Tristan. L'idée dirigeante du drame c'est l'amour, c'est à cette idée qu'il s'agit de nous préparer et de nous assimiler. Le prélude prend donc cette pensée, considérée au point de vue abstrait et dégagée de tous les détails du drame, il la développe par les moyens spéciaux à la musique instrumentale et l'amène à une conclusion correspondant au dénouement de l'action scénique. A travers les mille enchevêtrements du tissu musical, l'esprit suit les transformations successives de cet amour, d'abord chaste et contenu, puis s'échauffant par degrés, passant par tous les ravissements de la félicité humaine et s'exaltant peu à peu jusqu'au tumultueux délire de la passion inassouvie, pour retomber, énervé de volupté, dans les extases alanguies de la passion satisfaite. Il se laisse aller à ce courant irrésistible qui l'entraîne loin des sentiers battus, qui le trouble et le jette tout étourdi dans un monde de sensations inconnues. Ce n'est plus l'émotion produite par le charme de Mozart, la sérénité d'Haydn, la sublimité de Beethoven, la poésie et la sensibilité de Weber et de Mendelssohn, c'est une impression étrange, presque douloureuse et dont la persistance finit par produire une sorte de malaise

singulier. L'auditeur se sent dominé et en quelque façon terrassé par la puissance d'effet et l'intensité d'émotion qui se dégagent de cette œuvre si attachante ; son cœur se serre, son oreille est irritée, et il arrive un moment où, involontairement, tout son être se soulève contre cette force implacable qui l'étreint et l'asservit. Mais, c'est en vain qu'on se révolte contre Wagner, il faut toujours l'écouter, et les impressions qu'il laisse sont de celles qui ne s'effacent jamais. L'œuvre a pu paraître étrange, féroce, désordonnée, n'importe, on sent instinctivement que c'est l'œuvre d'un grand maître et que le souffle du génie a passé par là.

H. Marcello.

Concert National. — Désigné par la direction de *la Chronique musicale* pour faire le compte-rendu pendant la saison présente du Concert national, au lieu de celui des Concerts populaires, qui m'était dévolu l'année dernière, je me trouve, pour le moment, comme un homme qui vient de faire un déménagement et qui n'est pas encore habitué à son nouvel appartement. Heureusement qu'au premier concert de la saison, M. Colonne n'a rien fait entendre d'inconnu, de sorte que j'ai pu commencer à habituer mon oreille aux conditions différentes de sonorité qui existent entre le Châtelet et le Cirque d'hiver, avant d'avoir à me prononcer sur le mérite de quelque œuvre inédite, la *Symphonie romaine*, de Mendelssohn, le *Scherzo*, de Cherubini, le *Rouet d'Omphale*, de M. Saint-Saëns, le concerto en *sol*, de Beethoven, et les *Scènes pittoresques* de M. Massenet, étant toutes pièces connues et jugées.

M. Saint-Saëns a merveilleusement exécuté le concerto de Beethoven, et le *Rouet d'Omphale* a été très acclamé. L'*air de ballet*, de la suite d'orchestre de M. Massenet, a été bissé. J'aurais préféré, pour ma part, entendre deux fois l'*Angelus*, morceau très champêtre et rempli de jolis détails d'orchestre, que l'*air de ballet*, qui ne ressemble en rien à une danse. La *Fête Bohême*, qui a terminé les *Scènes pittoresques* et le concert, a fait ressortir au plus haut point la perfection de l'orchestre de M. Colonne et la vigoureuse et entraînante direction de son habile chef.

Deuxième concert. — Rien non plus d'inédit dans ce second concert, sauf l'arrangement pour instruments à cordes — idée assez excentrique, du reste — de cinq petits morceaux de piano, par R. Schumann, connus sous le nom de *Scènes d'enfants*.

Sur la série entière, qui se compose de treize morceaux, M. Godard a fait choix de cinq, qu'il a très ingénieusement instrumentés. Bien que

par la nature de ces petites bluettes, un vaisseau moins vaste que le théâtre du Châtelet semblât mieux leur convenir, le public les a favorablement accueillies et en a même bissé une. Donc, tout le monde doit se tenir pour satisfait. Ce que j'y ai trouvé de plus saillant, c'est l'excellence de l'orchestre de M. Colonne, qui, malgré le nombre très considérable de ses instrumentistes à cordes, est arrivé à des effets de *piano* inouïs (sans calembour), et cela sans que la justesse ait jamais bronché d'un cheveu. Le reste du concert se composait de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, du 4e concerto, pour violon, par Vieuxtemps, admirablement exécuté par M. Marsick, à la scène des Champs-Élysées, d'*Orphée*, où M. Cantié a joué avec beaucoup de talent le solo de flûte, et à des fragments de l'*Arlésienne*, par M. G. Bizet, parmi lesquels *le Carillon* est une page ravissante.

Espérons que d'après l'organisation définitive des concerts du Châtelet, sous la direction de M. E. Colonne, et le patronage d'une association artistique, dont M. Ambroise Thomas est le président honoraire, et qui compte, dans les deux sexes, environ cent soixante membres honoraires parmi l'élite de l'aristocratie de la naissance et du talent, ces concerts, destinés à la diffusion de la belle et bonne musique dans tous les rangs de la société, prospéreront de plus en plus..

Henry Cohen.

Cirque d'Été. — Audition de *Judas Machabée.* — Décidément, du train dont les grandes exécutions musicales commencent à marcher, le Cirque des Champs-Élysées va sous peu devenir l'*Exeter hall* de Paris. Tout y est, choix admirable de compositions, orchestre parfait, chœurs d'une précision mathématique, solistes d'un talent reconnu, chef d'orchestre des plus renommés, tout enfin, sauf malheureusement le local, qui n'est en rien digne d'un si bel ensemble. Quand enfin l'édilité parisienne reconnaîtra-t-elle qu'il faut, pour l'honneur de la capitale des beaux-arts, que la France ait pour les solennités musicales son *Crystal-palace*, tout comme l'Angleterre, sinon dans l'enceinte de Paris, du moins à sa proximité, comme Sydenham, qui est aux portes de Londres? Car enfin, M. Lamoureux et M. Pasdeloup ont beau faire, il leur est impossible d'obtenir d'une salle circulaire, dans laquelle les auditeurs sont placés tout autour de l'orchestre et des chœurs, les mêmes résultats de sonorité que si la très grande majorité du public était assise en face. Ainsi, ceux qui sont placés à gauche entendent plus les voix d'hommes que les voix de femmes — ç'a été mon cas à la première audition de

Judas Machabée, — et ceux qui sont placés à droite, entendent probablement plus les sopranos et les contraltos que les ténors et les basses.

Ces fâcheuses réflexions faites, je dois constater le très grand succès obtenu, le 19 de ce mois, par la première audition de *Judas Machabée.* Cet oratorio, composé du 9 juillet au 11 août 1746 (trente-deux jours en tout!), et exécuté pour la première fois à Covent-Garden le 1er avril 1747, avait été commandé à Haendel (1) par Frédéric, prince de Galles, pour célébrer le retour de son frère, le duc de Cumberland, qui gagna le 16 avril 1746 la bataille décisive de Culloden. Très différent de formes du *Messie* et de la *Fête d'Alexandre*, où une voix récitante raconte toujours ce qui va se passer, *Judas Machabée*, quoique intitulé oratorio, est un parfait opéra en trois actes, peu mouvementé, il est vrai, mais avec décorations indiquées dans la partition, tableaux, changements à vue et chœurs inhérents à l'action dramatique, et qui ne pourrait que gagner énormément à être représenté en costumes sur un théâtre. Du reste, la tentative de mettre en scène les oratorios de Haendel a déjà eu lieu à Londres en 1833, et avec succès. Mais lorsque la première représentation de son oratorio de *Jephté* fut annoncée pour le 19 février 1834, le lord chambellan Belfort y mit stupidement son *veto* et, malgré tout le désir des Anglais, la reine Adélaïde et l'évêque de Londres l'interdirent formellement.

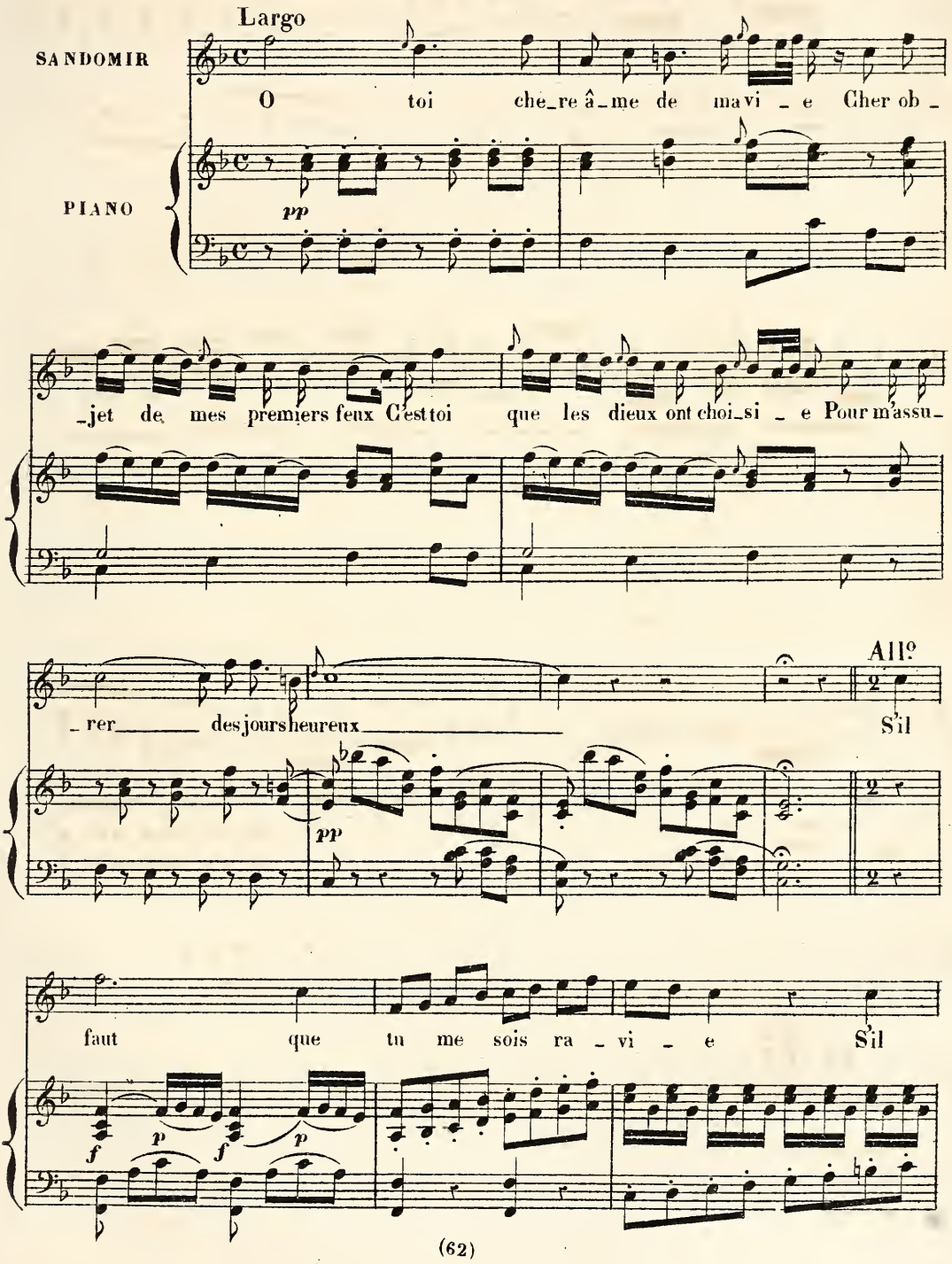
Après une courte ouverture composée, comme la plupart des ouvertures de ce temps-là, d'un andante et d'une fugue, le premier acte débute par un chœur où le peuple d'Israël, groupé autour d'une tombe, pleure la mort de son chef Matthatias. Ce chœur est d'une beauté solennelle et grandiose, et rappelle involontairement, quoique écrit longtemps auparavant, le beau chœur funèbre qui sert d'introduction à *Orphée.* Gluck, évidemment, a dû s'inspirer de Haendel. A ce chœur, succède un court récitatif et un duo chanté par madame Brunet-Lafleur et mademoiselle Jenny Howe, jeune Américaine douée d'un charmant soprano. Le chœur qui suit : « Hélas! notre heure est proche » est sublime et rend admirablement ces beaux vers que M. Wilder, malgré l'élégance de sa poésie, n'a pas traduits : « For Sion lamentation make, With words that weep and tears that speak. » « Exhalez votre lamentation pour Sion avec des paroles qui pleurent et des larmes qui parlent. » Le chœur suivant, « O roi des cieux! » a été chanté avec des nuances d'une délicatesse parfaite. Ensuite est venu M. Gailhard qui a magistralement interprété, avec sa belle voix et une émotion toujours croissante, l'air

(1) Nous donnons dans ce numéro un dessin d'après une gravure anglaise de 1747, représentant Haendel couronné par le Génie de la Musique.

AIR de SANDOMIR

ERNELINDE (1767)

A. D. PHILIDOR.



faut que tu me sois ra - vi - e De

f *p* *f* *p*

flots de sang j'i - non - de - rai ces

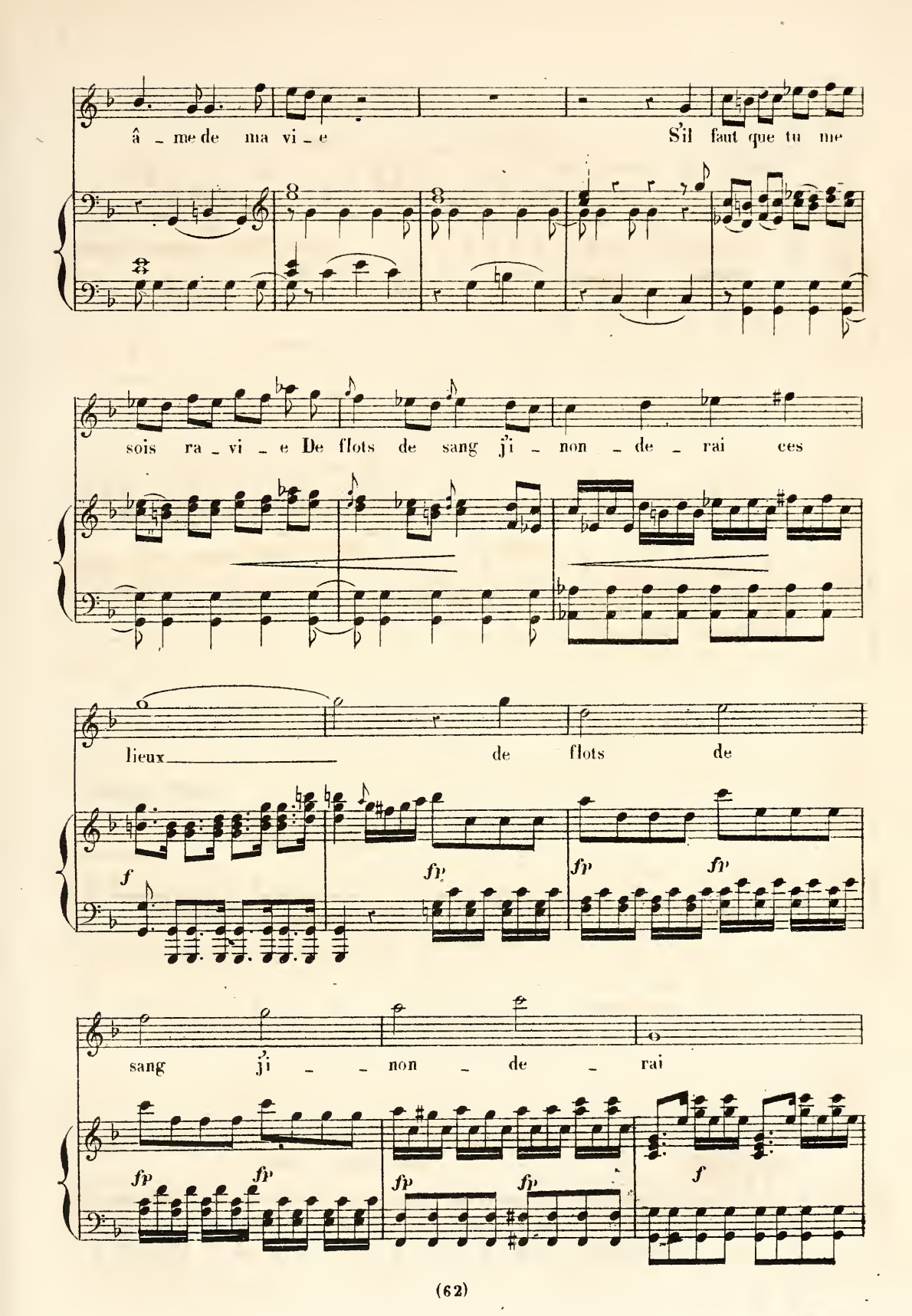
lieux j'i - non - de - rai ces lieux.

f

Chère a - man - te chère

pp

pp


â _ me de ma vi _ e
S'il faut que tu me
sois ra _ vi _ e De flots de sang j'i _ non _ de _ rai ces
lieux
de flots de
f
fp
fp
fp
sang ji _ _ non _ de _ rai
fp
fp
fp
fp
f

ces lieux

Nous sé_pa_rer, non, non, tu

p

m'es trop chè _ re Je bra_ve _ rai pour toi les

p

dieux Et sils al _ lumaient leurs ton _ ner _ re Du mê_me

p

coup nous frap_perait tous deux, nous frap_perait tous deux.

Chère a_man_te chère

â_me de ma vi_e Nous sé_pa_

p

_rer non, non, Nous sé_pa_rer non,

f p f

non Tu m'es trop chè _ _ re oui trop

pp

chè _ re Je bra_ve _ rai pour toi les dieux je bra_ve_

mf p

_rai pour toi les dieux Et sils al _ lu _ maient leur ton_

rinf

_ ner _ _ _ _ _ _ _ _ _ re Le mê _ me

f assai p

coup nous frap-pe-rait tous deux le mê - me

cres - - - cen - - do - - - poco - - a - -

coup nous frap - pe - rait le mê - me coup nous frap - pe -

- - - poco

f

tr

-rait tous deux

tr

CHOEUR

avec solo de ténor

ERNELINDE (1767) — **A. D. PHILIDOR.**

SANDOMIR.

Hte CONTRE. TAILLE.

BASSE.

PIANO.

Majestuoso

f

SAND.

Ju_rez sur vos glai_ves san_glants sur vos glai_ves san_glants De

p

Ju_rons sur nos glai_ves san_glants

Ju_rons sur nos glai_ves san_glants

f

vous ar_mer pour elle et pour son pè_re

Ju_rons sur nos

Ju_rons sur nos

p *f*

O toi que le scy_the ré_vè_

glai_ves san_glants O

glai_ves san_glants O

p *f*

re O Mars re

toi que le scy_the ré_vè_re

toi que le scy_the ré_vè_re

p

cois nos ser_ments O Mars o Mars re_

à demi voix

O Mars o Mars re_

O Mars o Mars re_

cresc. poco poco

f

O Mars re_cois nos ser_ments O

f

O

_cois nos ser_ments

f

_cois nos ser_ments Toi que le scy_the ré_vè_

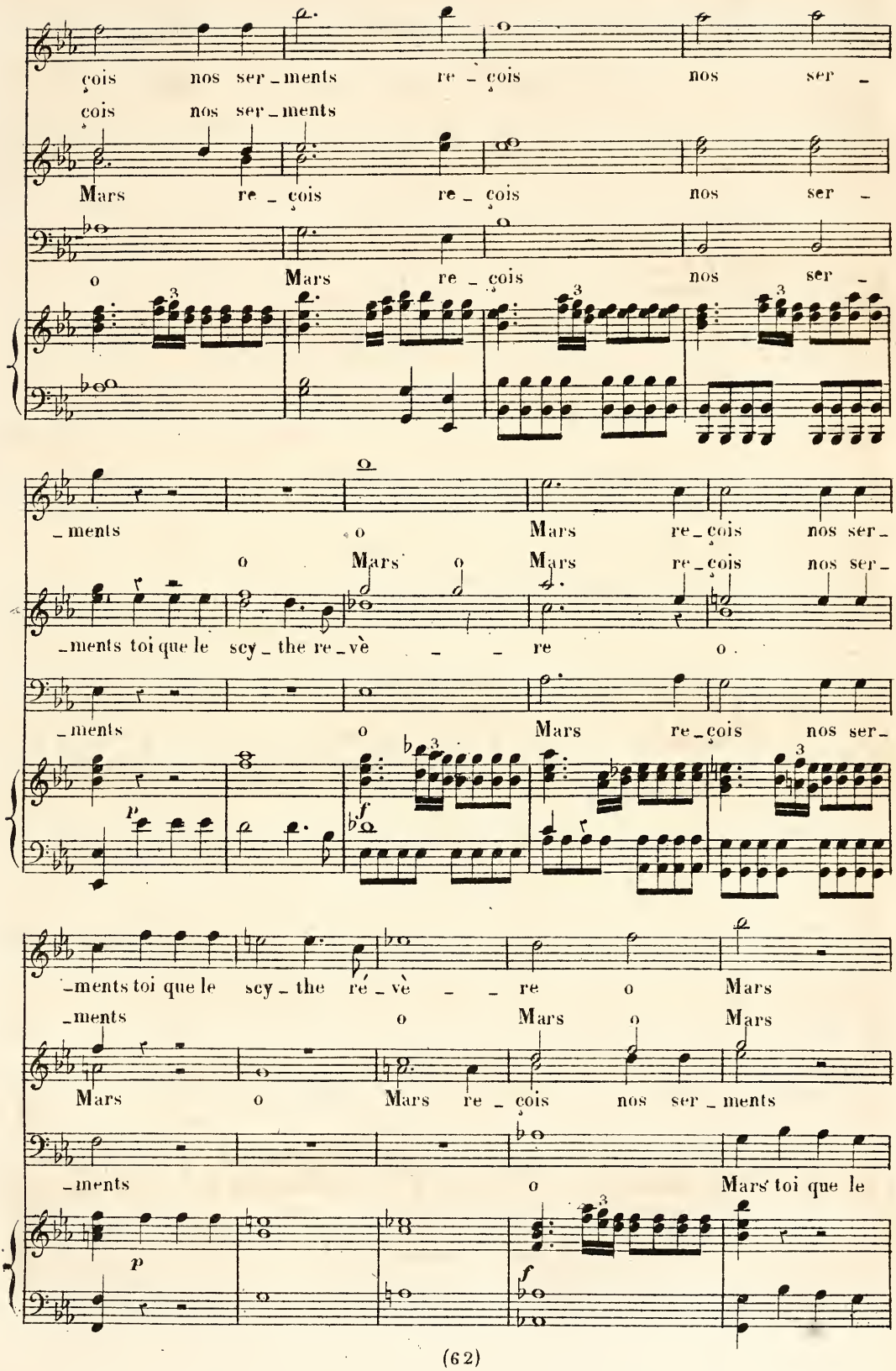
f p poco f

Mars o Mars re_cois nos ser_ments re_

Mars o Mars re_cois nos ser_ments re_

Toi que le scy_the ré_vè_ re o

_ _ _ _ re o Mars


cois nos ser_ments re_cois nos ser_
cois nos ser_ments
Mars re_cois re_cois nos ser_
o Mars re_cois nos ser_
_ments o Mars re_cois nos ser_
o Mars o Mars re_cois nos ser_
_ments toi que le scy_the re_vè_re o
_ments o Mars re_cois nos ser_
p
f
_ments toi que le scy_the ré_vè_re o Mars
_ments o Mars o Mars
Mars o Mars re_cois nos ser_ments
_ments o Mars toi que le
p
f

o Mars o Mars re -

o Mars o Mars re -

toi que le scy - the ré - vè - -

scy - the ré - vè - - - - - - re

poco *f*

- cois nos ser - ments re - cois nos ser - ments re -

- cois nos ser - ments re - cois nos ser - ments

- re o Mars re - cois re -

o Mars o Mars re -

f

- cois nos ser - ments

- cois nos ser - ments

- cois nos ser - ments

FROM HARMONY . FROM HEAVENLY HARMONY
THIS UNIVERSAL FRAME BEGAN
HANDEL

pompeux : « Arme ton bras, réveille-toi, Judas! » qui conduit à un chœur magnifique et plein d'une véritable chaleur dramatique. M. Vergnet, succédant à M. Gailhard, a chanté, avec son talent habituel, un air fort difficile, on pourrait même dire ingrat : « L'esprit de Dieu s'éveille en moi. » Le chœur fugué : « Tirons notre glaive, » est d'une conception originale, étant écrit à trois parties, pour contralto, ténor et basse. L'air suivant par M. Vergnet : « Qu'importe ma mémoire! » a le défaut d'être écourté, et malheureusement le succès de l'artiste en a souffert. Enfin le premier acte se termine par un beau chœur fugué qui a été parfaitement chanté.

Signalons pendant l'entr'acte une très délicate attention de la part de l'éditeur de *Judas Machabée*, M. Heugel, qui a fait distribuer des exemplaires de la partition complète à tous les représentants de la presse musicale, qui se trouvaient dans la salle.

Le second acte commence par un chœur vigoureux, qui a été vaillamment enlevé par les excellents choristes choisis par M. Lamoureux, et auquel succède le grand air : « Voici venir ton roi, » que mademoiselle Jenny Howe a chanté d'une manière tout à fait satisfaisante. Suit un court duo entre mademoiselle Jenny Howe et madame Brunet-Lafleur, et un beau chœur, après lequel M. Gailhard a électrisé le public par la puissance et la sûreté qu'il a déployées dans l'air : « S'il faut des miracles. » La formidable difficulté des roulades dont il est rempli, a été victorieusement résolue par ce grand artiste, qui fait doublement regretter que *Judas Machabée* ne soit pas représenté avec costumes et décors. M. Vergnet est venu ensuite recueillir sa part d'applaudissements dans l'air éclatant : « Sonne clairon, » magnifique appel aux armes, où l'explosion subite des timbales s'unit aux bruyantes fanfares des trompettes, et qui se termine par un chœur du plus haut élan dramatique.

Haendel prodiguait peu les timbales dans son instrumentation; aussi produisent-elles toujours un effet prodigieux quand elles entrent inopinément.

Mademoiselle Baldi, élève de M. Roger, m'a-t-on dit, est une jeune personne très jolie et qui possède une voix d'une pureté remarquable. Elle a chanté avec une grâce parfaite le charmant air : « Peuple, ferme l'âme. » Son trille laisse encore un peu à désirer, mais il ne manque pas d'un certain effet. Un chœur fugué magnifique termine le second acte.

Qu'il me soit permis de reprendre haleine un moment, pour faire observer que la partition de *Judas Machabée* n'a pas été exécutée dans son entière intégrité, et que des coupures assez nombreuses, mais fort intelligentes, ont été faites par M. Lamoureux dans l'intérêt de l'œuvre.

En effet, sans vouloir appliquer à cet oratorio le mot célèbre d'Auber : « Ce qu'on coupe n'est jamais sifflé, » il est certain qu'il fallait avant tout éviter que le public éprouvât un seul moment de fatigue ou d'ennui, et c'est à quoi M. Lamoureux est parvenu, quoiqu'il ait dû certainement lui en coûter de supprimer des morceaux aussi beaux que le duo avec chœurs : « A nos voix donnons l'essor, » et l'air de l'israélite : « Être libre. »

Le troisième acte, splendide d'un bout à l'autre, s'ouvre par l'air : « O maître auguste, » chanté par madame Brunet-Lafleur. Ce morceau, tout à fait écrit pour contralto, a été parfaitement interprété, mais il est loin de faire ressortir toutes les qualités de sa voix. Ceux qui l'ont entendue dans la *Bohémienne*, savent quelles belles notes hautes elle possède. Le ravissant air qui suit : « Alors nos filles danseront, » chanté par mademoiselle Jenny Howe, est d'une fraîcheur à faire jurer qu'il ne date que d'hier. Tout à coup le programme annonce un changement de tableau. En voici le texte abrégé. « Un faubourg de Jérusalem. — Les maisons sont pavoisées de fleurs et d'oriflammes. — Une foule nombreuse attend l'arrivée des troupes victorieuses. » Alors éclate l'admirable chœur : « Lève la tête, peuple d'Israël, » (ci-devant : « Chantons victoire), » qui est célèbre dans le monde entier. Chose bizarre ! ce morceau, le seul de *Judas Machabée* qui soit généralement connu, ne faisait pas, dans l'origine, partie de cet oratorio ; M. Victor Schœlcher, qui, dans sa *Vie de Haendel*, a compulsé tous les documents existants, nous apprend que, composé primitivement par Haendel pour son oratorio de *Josué*, écrit après *Judas Machabée*, il n'y fut intercalé que plus tard. Quoi qu'il en soit, après la marche triomphale, qui se lie d'une manière indissoluble à ce chef-d'œuvre, vient un chœur d'une puissance inouïe : « Dieu d'Abraham. » Messieurs et mesdames les choristes en ont détaché les vocalises dont il est hérissé, avec une netteté qui n'a d'égale que la sûreté de leurs intonations. M. Auguez, modestement assis parmi les chœurs, s'est ensuite levé et a dit, d'une voix de basse vibrante et sonore, un récitatif d'une douzaine de mesures, qui lui a valu d'unanimes applaudissements. Un air assez court, mais d'un beau caractère, a été encore chanté par M. Gailhard, et l'audition s'est terminée par un pompeux Alleluia.

A tout prendre, malgré le mérite transcendant du *Messie*, que les Anglais regardent comme le *Master-piece*, ou chef-d'œuvre de Haendel, je ne serais pas étonné que le public parisien, peut-être même tout le public français, donnât la préférence à *Judas Machabée*. Cette œuvre est si pleine de mouvement, si dramatique, si remplie de motifs faciles à

retenir, tels que ceux de : « Arme ton bras; » « Sonne clairon; » « Alors nos filles danseront; » « Lève la tête; » et le sujet, sans être émotionnant comme ceux de la *Favorite* ou des *Huguenots*, l'emporte tellement sur le *Messie*, sous le rapport de l'intérêt, qu'il n'est nullement impossible qu'il obtienne un succès plus général.

La part faite au compositeur, aux artistes chantants et à la magistrale direction de M. Lamoureux, il ne faut point ménager les éloges justement mérités qui reviennent à M. Fissot, qui a tenu, avec une rare intelligence, le difficile emploi d'accompagnateur à l'orgue, non plus qu'à messieurs les instrumentistes qui ont exécuté les difficiles parties de trompette et la fameuse phrase du chœur « Lève la tête,» où le cor en *sol* doit donner l'*ut* aigu, avec une fermeté digne des grandes exécutions de Londres.

Un mot encore sur la traduction, ou plutôt l'*adaptation* du poème anglais de Morell à la partition de Haendel, par M. Wilder. Sa poésie est élégante et a le grand mérite d'être parfaitement musicale; mais de même que j'ai blâmé M. Bannelier d'avoir traduit en prose le récitatif de la *Passion selon saint Matthieu*, je blâmerai M. Wilder d'avoir appliqué des vers blancs au récitatif de *Judas Machabée* et de la *Fête d'Alexandre*. Que ce soit plus commode, cela est indubitable; mais que ce soit plus logique, parce que le récitatif n'est pas du chant, c'est un point que je me permettrai de contester absolument. La poésie française exige aussi rigoureusement la rime que les poésies grecque, latine, italienne et anglaise exigent la prosodie.

Henry Cohen.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra-Populaire. Ouverture. *Les Parias* (première représentation). *Les Amours du Diable* (reprise). — Théatre-Ventadour : *Il Trovatore.*

Pauvre Opéra-Populaire ! théâtre infortuné ! son enfantement a été bien long, bien laborieux, entouré de difficultés de toutes sortes, et voilà qu'à peine venu au monde on affirme que son existence est remise en question et qu'il pourrait bien disparaître plus rapidement qu'il n'est apparu ! Les bonnes idées ont décidément un chemin terrible à faire avant d'aboutir, et meilleures elles sont, plus âpre et plus prolongée semble être la route qu'elles sont obligées de parcourir.

C'était cependant une grande et généreuse idée que celle d'un Opéra véritablement populaire, accessible à toutes les bourses comme à toutes les intelligences, et destiné à faire pénétrer la grande musique dramatique jusqu'aux dernières couches de la société, de même que les concerts populaires y ont fait pénétrer la grande musique symphonique. Il est vrai que, pour réussir dans une telle et si vaste entreprise, il eût fallu peut-être un tout autre programme que celui qui avait été conçu par les promoteurs de l'idée. Pour frapper la foule, il fallait lui offrir tout d'abord, non une œuvre nouvelle, toujours discutable et discutée, quelle qu'en soit la valeur, mais une œuvre consacrée, connue tout au moins, dont l'effet sur la masse eût pu être en quelque sorte prévu et calculé d'avance, et dont, sinon le succès, du moins l'effet fût certain.

Je sais bien que cela n'est pas facile en ce qui concerne le drame lyrique, l'Opéra tenant à son répertoire et n'étant pas disposé sans doute à le réduire au profit d'une entreprise presque rivale. Cependant, l'Opéra ne pouvant songer à immobiliser sans profit ce répertoire, et n'en utili-

sant pour lui qu'une dizaine d'ouvrages à peine, il me semble qu'on aurait pu faire un choix dans les autres et s'en approprier quelques-uns. Dans les œuvres presque contemporaines, il n'aurait pas été difficile, je crois, de s'emparer de *Charles VI* ou de la *Reine de Chypre*, qui auraient fait assez bonne figure sur l'affiche d'un théâtre populaire. En remontant un peu plus haut, on aurait trouvé la *Vestale* et *Fernand Cortez*. Enfin, en reculant encore, on se serait vu en présence de certains chefs-d'œuvre admirables dont, avec une bonne interprétation, l'effet eût été saisissant : *Armide* et les deux *Iphigénie*, de Gluck, *Didon*, de Piccinni, *Œdipe à Colone*, de Sacchini, et quelques autres encore.

Je crois qu'il eût mieux valu, pour le Châtelet ainsi transformé, affirmer son genre et ses désirs à l'aide d'un de ces ouvrages, que d'offrir tout d'abord au public un opéra inédit, qu'elle qu'en pût être la valeur. Malheureusement, celui qui a servi à l'ouverture du théâtre, et qui était intitulé *les Parias*, ne semblait pas de nature à exciter un vif intérêt et à passionner les auditeurs. Cet ouvrage, dont le nombre des représentations n'a pas dépassé celui des actes — il en comptait trois — était dû à MM. Hippolyte Lucas et Leroy pour les paroles, à M. Edmond Membrée pour la musique. Il serait difficile de rencontrer un livret plus médiocre, plus banal, plus mal conçu et mal venu, plus dénué d'intérêt, d'action, de vie et de mouvement, plus mal écrit, en un mot, plus fâcheux sous tous les rapports que celui des *Parias*. Qu'avait donc fait au ciel M. Membrée pour oser se charger de mettre une pareille chose en musique? Et quelle confiance ne devait-il pas avoir en son talent, pour supposer qu'il en pourrait tirer quelque parti!

La vérité est que le musicien a donné, en dépit de tout, des preuves d'un talent incontestable; que certaines pages de sa partition sont remarquables à divers points de vue; qu'on y découvre parfois un sentiment poétique très intense, comme dans la scène du premier acte entre les deux amoureux; que l'effet dramatique y est quelquefois puissant, comme dans la belle et noble scène du *Credo* qui termine le second acte; que l'instrumentation est fouillée, intéressante et neuve à de certains égards. Mais aussi, et grâce surtout aux défauts du poème, la musique des *Parias* est monotone, monocorde, monochrome, sans vie et sans chaleur la plupart du temps, dépourvue surtout, à part cette scène du *Credo* que je viens de citer, de ces grands élans pathétiques et fougueux qui vous prennent aux entrailles, qui savent remuer une salle jusqu'en ses plus secrètes profondeurs, et qui sont l'essence même du drame lyrique, dont ils constituent, si l'on peut dire, la force de projection.

Quel intérêt le public peut-il prendre aux insupportables prédications de saint François Xavier, aux objurgations incessantes d'un chef de brahmanes, aux roucoulements amoureux du paria Gadhi, aux malheurs presque ridicules de la belle Maya, sa maîtresse, à ce *Deus ex machina* qui se présente sous la forme d'un vaisseau portugais traversant au loin une mer de carton?... Tout cela est puéril, parfois burlesque, et toujours anti-scénique; si bien que non-seulement le public n'est pas intéressé, mais encore qu'il est absolument incapable de comprendre le semblant d'action que les auteurs ont prétendu faire dérouler sous ses yeux. On peut donc dire, en toute justice, que le musicien a été trahi par ses collaborateurs, et l'on peut croire qu'il eût été beaucoup mieux inspiré si le texte qui lui était confié eût été moins absolument exécrable.

En ce qui concerne l'interprétation de l'ouvrage, il faut tirer de pair une véritable artiste, mademoiselle Fursch-Madier, chargée du rôle de Maya, et qui l'a joué et chanté de façon à provoquer à diverses reprises les applaudissements de toute la salle. M. Petit, engagé spécialement pour jouer le rôle aussi important qu'insupportable de François Xavier, semble avoir perdu une partie des qualités qui l'avaient signalé naguère à l'attention du public du Théâtre-Lyrique; toujours est-il que sa voix chevrote aujourd'hui d'une façon lamentable. Quant à M. Prunet, qui personnifiait le paria Gadhi, je ne trouve rien de particulier à en dire. Mais il serait injuste de ne pas remarquer que M. Maton est un chef d'orchestre de premier ordre, et de ne pas le féliciter hautement des résultats si excellents obtenus par lui, au point de vue de l'ensemble, dès les premières représentations.

La reprise des *Amours du diable* a été beaucoup mieux accueillie par le public que la première représentation des *Parias*. Il faut convenir, d'ailleurs, qu'avec son style de vaudeville de 1830, avec son esprit vieillot et démodé, avec ses scènes empruntées un peu çà et là et réunies sans grand souci de la vraisemblance, le livret de M. le marquis de Saint-Georges est encore beaucoup meilleur que celui des *Parias*. En ce qui concerne la musique de Grisar, elle est toujours alerte et vive, enjouée parfois, passionnée à l'occasion, constamment en scène, et payant de sa personne. Si quelques passages sont moins bien venus, comme la scène du rapt et de l'orage, d'autres sont exquis, comme le tableau de la mort d'Urielle. Bref, le succès des *Amours du Diable* a été complet, aidé qu'il était par le talent très véritable, quoique un peu bourgeois, de madame Mélanie Reboux, qui est vraiment aimable dans le personnage d'Urielle, qu'elle joue avec grâce et chante avec goût. M. Nicot mérite aussi des éloges pour la façon dont il s'acquitte de sa tâche dans le rôle de Frédéric, où il

a fait preuve, comme chanteur, de sentiment, de tendresse et de passion. Les autres rôles sont suffisamment tenus par mesdemoiselles Foliari (Lilia), Vidal (Phœbé), Aujac (Peters), Bonnesseur (Belzébuth) et Péters (Bracacccio). Chœurs et orchestre, excellents encore cette fois, tout comme dans *les Parias*, décors très beaux et parfois tout à fait remarquables, mise en scène très réussie, costumes d'une rare richesse et d'un goût parfait, trucs amusants.

On sait que le théâtre Ventadour prépare l'inauguration de ses représentation françaises. En attendant, M. Bagier continue de passer en revue son répertoire, et l'autre semaine le théâtre Ventadour a donné une représentation du *Trovatore*, avec madame Pozzoni et M. Fernando dans les deux rôles de Leonora et de Manrico. Madame Pozzoni est décidément une artiste d'un talent très réel, quoique parfois un peu exagéré, quoique manquant par instants de goût et de mesure. Elle a eu de très bons moments dans ce rôle de Leonora, particulièrement dans le duo avec Manrico et dans la grande scène du *Miserere*, qui lui ont valu des applaudissements mérités. M. Fernando n'a encore ni le talent ni l'expérience de madame Pozzoni ; mais il a fait preuve cependant, dans Manrico, de qualités qu'il serait injuste de ne pas lui reconnaître, entre autres d'un sentiment dramatique incontestable. Ce jeune artiste mérite des encouragements.

O. LE TRIOUX.

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

OCTOBRE

29 *Octobre.* — Folies-Dramatiques. Première représentation : *la Fiancée du roi de Garbe*, opéra comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Adolphe d'Ennery et Henri Chabrillat, musique de M. Henri Litolff.

31. — Théatre-Ventadour. Reprise d'*Otello*, de Rossini, pour les débuts de M. Fernando, ténor. — Bouffes-Parisiens. Première représentation : *Madame l'Archiduc*, opéra bouffe en trois actes, paroles de M. Albert Millaud, musique de M. Jacques Offenbach.

Derniers jours d'octobre. — Marseille (Alcazar). Première représentation : *Raphaël*, opérette en un acte, paroles de MM. Elysée Bach et Corny, musique de M. Rouvier (1).

NOVEMBRE

1er *Novembre.* — Concerts-populaires. Première audition d'un Air de ballet, de M. Théodore Dubois.

5. — Mort, à Paris, de François-Georges-Auguste Dauverné, ancien professeur de trompette au Conservatoire, ancien trompette-solo de l'Opéra, du Théâtre-Italien et de la chapelle de Louis-Philippe, chevalier de la Légion d'honneur, auteur d'une excellente méthode de trompette, accompagnée d'un bon précis historique sur cet instrument.

6. — Opéra. Début de M. Mierzwinski dans le rôle de Raoul, des *Huguenots*. Cet artiste n'avait encore paru sur aucun théâtre.

7. — Eldorado. Première représentation : *le Célibataire marié*, opérette en un acte, paroles de M. Hégésippe Cler, musique de M. Alphonse Hermann.

(1) Le 15 octobre a eu lieu, à Copenhague, l'inauguration du nouveau Théâtre-Royal, consacré à l'opéra, à l'opéra comique, au ballet et à la comédie.

9. — Opéra. Début de mademoiselle Henriette Lory, dans le rôle de Zerline de *Don Juan*. — Opéra-Comique. 500e représentation des *Noces de Jeannette*, de M. Victor Massé.

10. — Opéra-Comique. Première représentation (à ce théâtre) : *Mireille*, opéra en cinq actes et en vers libres, paroles de M. Michel Carré, d'après *Mireio*, poème provençal de M. Frédéric Mistral, musique de M. Charles Gounod. Cet ouvrage avait été créé au Théâtre-Lyrique le 15 mars 1864 ; en présence du froid accueil qu'il avait reçu du public, les auteurs y firent de larges coupures et le mirent en trois actes ; il fut ainsi remis à la scène neuf mois après son apparition, le 15 décembre de la même année, sans être plus heureux. L'Opéra-Comique vient de le reprendre sous sa première forme, et il ne paraît pas, malgré les quelques retouches nouvellement faites par M. Gounod à sa partition, que *Mireille* soit destinée à fournir une carrière plus fortunée que précédemment. Peut-être n'est-il pas sans intérêt de mettre, en regard l'une de l'autre, la première distribution de l'ouvrage au Théâtre-Lyrique et la distribution actuelle de l'Opéra-Comique :

Vincent	MM.	Michot	MM.	Duchesne
Ourrias		Ismaël		Melchissédec
Ramon		Petit		Ismaël
Ambroise		Wartel		Dufriche
Mireille	Mmes	Carvalho	Mmes	Carvalho
Taven		Ugalde		Galli-Marié
Andreloux		Faure-Lefebvre		Galli-Marié
Vincenette		.....		Chevalier

11. — Renaissance. Première représentation : *Giroflé-Girofla*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Leterrier et Vanloo, musique de M. Charles Lecocq. Cet ouvrage, nouveau pour Paris, avait, comme *les Cent Vierges*, comme *la Fille de madame Angot*, été écrit pour le théâtre des Fantaisies-Parisiennes, de Bruxelles, où il avait été joué 187 fois depuis sa première représentation (21 mars 1874). Au Philharmonic-Théâtre de Londres, *Giroflé-Girofla*, après son apparition à Bruxelles, avait obtenu 34 représentations. Deux artistes, mademoiselle Granier et M. Joly, débutent dans cette pièce à la Renaissance; M. Joly avait créé à Bruxelles le rôle de Don Boléro, qu'il est venu jouer à Paris.

12. — Concert des Porcherons. Première représentation : *Amour et Cor de chasse*, opérette en un acte, paroles de M. Laroche, musique de M. F. Wachs. — Apparition du 1er numéro des « *Petites affiches théâtrales*, annonces théâtrales, musicales et avis divers, paraissant tous les jeudis. »

13. — Opéra Populaire (Théâtre du Châtelet). Première représentation : *les Parias*, grand opéra en trois actes, paroles de M. Hippolyte Lucas (et de

M. Leroy, ancien régisseur de l'Opéra et de l'Opéra-Comique) musique de M. Edmond Membrée.

14. — Variétés. Première représentation : *les Prés Saint-Gervais*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Victorien Sardou et Philippe Gille, musique de M. Charles Lecocq. Cet ouvrage est la transformation d'une comédie de M. Sardou, représentée sous le même titre en 1862 au théâtre Déjazet, et dans laquelle mademoiselle Déjazet remplissait le principal rôle.

15. — Premier Concert de l'Association artistique (ancien Concert national, au théâtre du Châtelet), dirigé par M. Colonne.

16. — Opéra. 550e représentation des *Huguenots*, de Meyerbeer. — Apparition du premier numéro du « *Festival*, journal musical et orphéonique, paraissant le 1er et le 16 de chaque mois. »

18. — Opéra-Comique. 400e représentation d'*Haydée*, d'Auber. — Opéra Populaire (Théâtre du Châtelet). Première représentation, à ce théâtre : *les Amours du Diable*, opéra comique en quatre actes et huit tableaux, paroles de M. de Saint-Georges, musique d'Albert Grisar. Cet ouvrage, créé au Théâtre-Lyrique le 11 mars 1853, avait été repris il y a quelques années à l'Opéra-Comique, mais avec des coupures et des retranchements considérables; on le rétablit dans son entier à l'Opéra-Populaire, et l'on y ajoute un divertissement dansé, dont la musique est écrite par M. Salvayre, grand prix de Rome de 1872. — Alcazar. Première représentation : *Pendant la Chasse*, opérette en un acte, paroles de M. A. Philibert, musique de M. Paul Henrion.

19. — Société de l'Harmonie sacrée (Cirque des Champs-Élysées). Première exécution, en France, de *Judas Machabée*, oratorio en trois actes, paroles du docteur Thomas Morell (traduites par M. Victor Wilder), musique de G.-F. Haendel. Les *soli* sont chantés par MM. Vergnet (Judas Machabée), Gailhard (Simon), Auguez, mademoiselle Jenny Howe (une femme israélite), madame Brunet-Lafleur (un jeune israélite), et mademoiselle Baldi; l'orchestre et les chœurs sont conduits par M. Charles Lamoureux.

21. — Théatre Ventadour. Début de M. Amodio, baryton, dans le rôle du comte de Luna d'*Il Trovatore*. — Eldorado. Première représentation : *l'Œil de M. l'expert*, opérette en un acte, paroles de M. Étienne Tréfeu, musique de M. Émile Ettling. — Folies-Bergère. Première représentation : *Une Pleine eau à Chatou*, opérette en un acte, paroles de M. Liorat, musique de M. F. Wachs.

A. P.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Si vous vous sentez la force et le courage d'affronter une température de cinquante degrés de fumée de tabac, allez à la salle des Folies-Bergère, et vous serez amplement dédommagés de ce désagrément. Après des spectacles de toute nature, tels que ballets, opérettes, ouvertures, valses, tours de force et d'équilibre, apparaissent les Tsiganes.

Ce sont des artistes bohémiens, au nombre de douze à quinze, qui, sans préparation, sans accorder une seule fois leurs instruments, attaquent avec un aplomb, une certitude et une justesse étonnantes, une demi-douzaine de morceaux, dont quelques-uns sont gracieux, mais tous rhythmés dans la perfection et d'une verve entraînante.

Les violons, altos et basses sont accompagnés d'un instrument sur lequel on frappe les cordes avec une baguette ou un marteau, et qui donne une sonorité très ressemblante à celle d'un orgue ou d'instruments à vent réunis. C'est le psaltérion, tympanon ou *cymbalum*. La *Chronique musicale* en a donné un dessin parfait dans l'une des gravures qui illustrent *l'Ymagerie au moyen âge*. L'effet en est très curieux et en dehors de tout ce qu'on a l'habitude d'entendre. Je signalerai parmi les morceaux exécutés, et qui sont presque tous bissés, autant pour leur mérite musical que pour le talent des artistes tziganes, une marche hongroise, l'air national polonais, un solo de *cymbalum* et une polka, où la voix chantée et même parlée se mêlant aux instruments, produit un effet de la plus grande originalité.

— Nous empruntons à *l'Événement* des détails intéressants sur la nouvelle salle de concerts de M. Danbé, rue Taitbout.

Cette salle, à laquelle les décorateurs mettent la dernière main, pourrait aisément contenir mille personnes; elle n'aura que six cents places : un

orchestre et deux rangs de loges seulement, au-dessus desquels un vaste espace vide; et la hauteur du sol au plafond, qui est vitré, ce qui permettra de donner des fêtes de jour, est de plus de douze mètres.

Le prix sera le même pour toutes les places.

Des abonnements mensuels auront lieu sur présentation, et quatre soirées seront réservées dans le mois aux abonnés. Ces jours-là la toilette de soirée sera d'obligation étroite. Un salon sera mis à la disposition des dames, où elles trouveront femme de chambre, couturière, coiffeuse toutes prêtes à porter immédiatement remède aux mille petites accidents imprévus qui peuvent survenir à une robe ou à une coiffure, et compromettre l'harmonie de cette savante composition qui s'appelle la toilette d'une femme de goût.

Les jours où elle n'appartiendra pas de droit aux abonnés, la salle sera au public, qui viendra y écouter des lectures, des conférences, de la musique; aux œuvres charitables qui voudront y donner des fêtes, et même aux compagnies financières qui auront l'idée d'y tenir leurs assemblées générales. Comme on voit, ce sera une salle *ad usum omnium.*

— A propos du grand succès remporté à la Renaissance par *Giroflé-Girofla,* M. Ad. Jullien a donné, dans sa dernière revue musicale du *Français*, des renseignements biographiques sur l'auteur de *Giroflé* et de la *Fille Angot*, que nous croyons intéressant de reproduire, parce que si les airs de M. Lecocq se chantent aujourd'hui dans le monde entier, sa vie et sa carrière sont en revanche fort peu connus.

« M. Lecocq a juste quarante ans. Il a fait de bonnes études au Conservatoire, où il obtint un premier prix d'harmonie, en 1850, dans la classe de M. Bazin, et un second prix de contre-point et fugue, en 1852, dans la classe de Leborne : il étudia aussi la composition sous Halévy. A sa sortie de l'école, M. Lecocq voulut donner des leçons; mais comment courir le cachet lorsqu'on ne peut marcher qu'avec deux béquilles ? Il tourna ses vues vers le théâtre; mais les grandes scènes le dédaignaient, et les petites, les Folies-Nouvelles et les Bouffes, étaient alors encombrées par leurs fondateurs-directeurs, l'une par M. Hervé, l'autre par M. Offenbach.

« Ce dernier cependant, voulant calmer un peu les ardentes protestations des musiciens contre sa direction si personnelle, et voyant encore là moyen de battre la caisse autour de son nom, mit au concours, pour être joué sur son théâtre, un opéra comique en un acte. MM. Lecocq et Bizet furent couronnés *ex-œquo,* et leurs *Docteur Miracle* alternèrent, de deux jours l'un, sur l'affiche des Bouffes (avril 1857). Dès que la presse eut loué sur tous les tons la « générosité » de M. Offenbach, protecteur dévoué de l'art et des artistes, comme il se souciait médiocrement de partager longtemps l'affiche avec deux musiciens qui, après tout, pouvaient avoir du talent, il arrêta les frais et congédia poliment les deux lauréats.

« M. Lecocq se retourna vers les Folies-Nouvelles et parvint — deux ans après — à produire une petite pièce, *le Huis-clos*, qu'un livret insipide empêcha de jouer plus d'une fois. Il donna ensuite au petit théâtre des Folies-Marigny trois opérettes : *Liline et Valentin*, *les Ondines au champagne* et *le*

Baiser à la porte ; puis il écrivit, pour le Palais-Royal, la musique de plusieurs vaudevilles et y fit jouer *le Myrosotis*, sur un livret extravagant de MM. Cham et Busnach. Ce fut un premier succès, mais la réputation de M. Lecocq ne date que de la fondation de l'Athénée (1868). En sa qualité d'accompagnateur, il put sans peine y produire un gentil opéra comique, *l'Amour et son carquois*, où l'on remarquait surtout un duo poétique, et enfin *Fleur-de-Thé*, qui obtint un très grand succès et qui est encore aujourd'hui son ouvrage le plus piquant et le plus original.

« Il fit jouer ensuite quatre petits ouvrages aux Bouffes-Parisiens, dont la direction était alors en froid avec Offenbach : *Gandolfo, le Rajah de Mysore*, *l'Héritage de M. de Crac* et *le Barbier de Trouville*. Les théâtres ne s'ouvrant pas encore devant lui, l'auteur prit le parti d'offrir la primeur de ses partitions à nos voisins de Belgique, qui lui marquaient une estime particulière. Ainsi fit-il pour *les Cent Vierges*, représentées ensuite aux Variétés, puis pour *la Fille de madame Angot* et *Giroflé-Girofla*. Aujourd'hui enfin, M. Lecocq, après avoir si longtemps couru le cachet et fait antichambre auprès des directeurs, roule carrosse et voit auteurs et directeurs solliciter humblement sa collaboration et ses préférences. »

— Notre collaborateur, M. Jules Bonnassies, fonde une Revue bi-mensuelle qui prend pour titre : *le Théâtre*. Le premier numéro paraît aujourd'hui même, il contient des articles de MM. Jules Bonnassies, Champfleury, Jules Claretie, François Coppée, Paul Foucher, Edouard Fournier, Fernand de Marescot, Ménétrier, Alphonse Pagès et Edouard Thierry.

Le prix de l'abonnement est fixé comme suit : Trois mois : 9 fr ; — six mois : 16 francs ; — un an : 30 fr. Nous souhaitons la bienvenue à notre nouveau confrère.

— Signalons aussi l'apparition d'un nouvel organe orphéonique : *le Festival*, dirigé par notre ami M. Gaston Escudier.

— M. Massenet va faire, cet été, la musique de *Jules César*, le beau drame de M. Lacroix, qui sera représenté l'hiver prochain à l'Odéon. L'oratorio d'*Ève*, du même compositeur, qui sera donné aux matinées littéraires et musicales de la Gaîté, est entièrement terminé.

— Nous apprenons que le sympathique compositeur, M. Th. Dubois, l'auteur applaudi de la *Guzla de l'Émir*, des *Sept paroles du Christ* et des fragments symphoniques exécutés aux concerts Pasdeloup et Colonne, vient de terminer un poëme lyrique en quatre parties : *le Paradis perdu*, tiré de Milton, par Édouard Blau. Nous entendrons sans doute l'œuvre dans le courant de l'hiver.

— Dimanche 22 novembre, nous avons entendu à Frascati, au concert de jour, des chœurs à quatre voix égales, exécutés avec beaucoup de justesse et d'expression par les enfants Rehm, trois fillettes et un petit garçon. Les jeunes chanteurs ont été chaleureusement applaudis et rappelés.

— La Société libre des Beaux-Arts a donné, avant-hier, sa 37e séance annuelle à la salle Herz. Le succès du concert a été pour M. Lichtlé, le célèbre corniste alsacien, que le public a couvert d'applaudissements dans un duo pour cor et harpe, romance de M. Saint-Saëns, et surtout dans une fantaisie pour cor sur *le Carnaval de Venise*. Ce dernier morceau a été redemandé trois fois.

M. Lichtlé, dont le succès a été, du reste, déjà très grand l'année dernière, se fera encore entendre cet hiver dans plusieurs concerts et soirées.

— L'Assemblée générale des membres de la Société des Concerts vient de prendre dans sa réunion de mercredi une décision fort grave, relative au droit des pauvres. Devant les nouvelles exigences de l'Assistance publique (réclamant le huitième de la recette), elle a décidé qu'elle suspendrait ses séances si l'administration ne revenait pas sur ses prétentions.

— M. le comte d'Osmoy, membre de la commission du budget, vient, assure-t-on, de faire demander communication du cahier des charges du théâtre de l'Opéra.

La commission du budget, qui a à se prononcer sur les questions de subventions pour les théâtres, a le droit de savoir comment sont exécutées, par le directeur, les clauses de son cahier des charges; mais, pour cela, il faut avoir copie de celle peu importante... introuvable, dit-on, et qui cependant aurait dû être insérée au *Bulletin des lois*, comme sont insérés tous les cahiers des charges des traités passés avec l'administration.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Hier soir, reprise de *Faust*, pour la continuation des débuts de MM. Vergnet et Manoury, dans les rôles de Faust et Valentin.

— La commission des théâtres a décidé que l'ouverture du Nouvel Opéra se ferait avec un spectacle coupé. Rien n'est encore définitivement arrêté quant aux fragments des opéras choisis; cependant on pense que le programme sera composé de la façon suivante :

L'ouverture de la *Muette*, d'Auber.

Le premier et le deuxième acte de la *Juive*, d'Halévy, avec mademoiselle Krauss et M. Villaret.

L'acte de la cathédrale de *Faust*, de Gounod, avec madame Nilsson et M. Faure.

Le troisième et le quatrième acte d'*Hamlet*, de M. A. Thomas, avec madame Nilsson et M. Faure.

Si ce choix devenait définitif, il ne serait pas question de faire chanter le deuxième acte de *Faust* par M. Faure et par mademoiselle Nilsson, mais bien par M. Gaillard et par madame Carvalho, qu'on essaierait d'obtenir de M. Du Locle pour une soirée.

M. Faure et madame Nilsson paraîtraient, avec madame Gueymard, dans le troisième et le quatrième acte d'*Hamlet*.

Opéra-Comique. — Hier, première représentation de *Beppo*, opéra comique en un acte de M. Jean Conte, ancien prix de Rome. Cette pièce n'a eu aucun succès.

L'Opéra-Comique mettra bientôt en répétition *le Roi de Lahore* de MM. Gallet et Massenet. Très prochainement, reprise du *Caïd*, de M. Ambroise Thomas.

On va donner des bals masqués à l'Opéra-Comique, sous la direction d'Olivier Métra. La première soirée serait consacrée exclusivement à la presse et au monde artistique.

Théâtre-Ventadour (Italiens). — Une indisposition de mademoiselle Sebel retarde son début dans *Crispino et la Comare*. Prochainement, début de madame Maria Destin, dans *Roméo et Juliette*.

On répète *la Clef d'or*, l'opéra comique nouveau de MM. Louis Gallet et Eugène Gautier, par lequel le Théâtre-Ventadour inaugurera ses représentations françaises. Il aura pour principaux interprètes le ténor Jourdan et mademoiselle Henriette Lory, prêtée par le directeur de l'Opéra.

Opéra Populaire (Châtelet). — En présence de l'insuccès *des Parias*, le théâtre de l'*Opéra-Populaire*, voulant représenter tous les jours *les Amours du Diable*, mademoiselle Moisset, de l'Opéra, a gracieusement consenti à jouer tour à tour le rôle *d'Uriel* avec sa charmante interprète, madame Mélanie Reboux.

— M. Fischer a prévenu ses artistes que le théâtre du Châtelet interromprait ses représentations musicales le 13 décembre.

On rouvrira avec le *Pied de Mouton* et plus tard *l'Officier de Fortune*.

Variétés. — MM. Nuitter, Saint-Albin et Arnold Mortier viennent de faire recevoir aux Variétés un opéra-bouffe, en quatre actes, dont la musique sera faite par M. Vasseur.

Bouffes-Parisiens. — On va mettre en répétition *la Princesse de Trébizonde*, dont la reprise succédera à *Madame l'Archiduc.*

Concerts Danbé. — Le 8 décembre, ouverture des concerts et inauguration du nouveau local de la rue Taitbout.

Concerts et bals Frascati. — L'inauguration des bals masqués aura lieu à Frascati le 5 décembre, sous la direction d'Arban.

Salle Henri Herz. — La Société Philotechnique donnera le dimanche, 6 décembre, la première séance de cette année. La partie musicale sera interprêtée par M. Henry Toby, Mathieu, et madame Marie Boutin.

Une pianiste de beaucoup de talent, dit-on, madame W. Tassoni, y fera ses débuts.

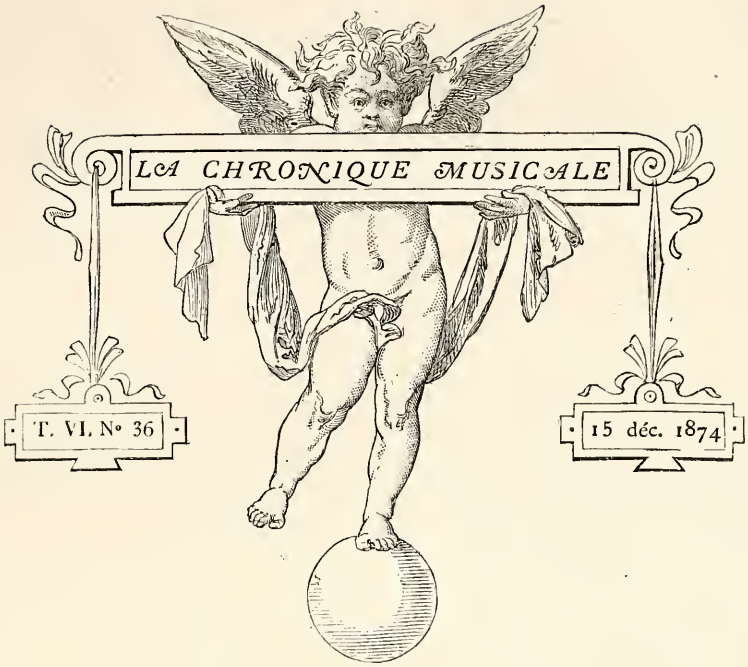
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



HISTOIRE

DE

L'IMPRESSION DE LA MUSIQUE

PRINCIPALEMENT EN FRANCE

JUSQU'AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

VANT de parler des moyens de reproduction de la musique par l'impression ou la gravure, il est nécessaire de dire un mot sur les plus anciennes notations parvenues jusqu'à nous. Ce sujet ne sera qu'effleuré, quoiqu'il soit l'introduction naturelle et même indispensable de cette étude.

« Les peuples les plus anciens de l'Orient ont laissé des monuments qui constatent que la notation musicale était employée chez eux dès les temps les plus recu-

lés de l'histoire. De temps immémorial aussi, les habitants de l'Inde et de la Chine ont écrit leurs chants avec des signes de notation pris dans l'alphabet ou dans les caractères radicaux de leur langue (1). »

Nous n'avons malheureusement pas de documents sur la notation de l'ancienne Égypte, quoiqu'il soit permis de croire que ses habitants possédaient des caractères pour exprimer les inflexions de la voix (2).

Les Grecs notaient la musique avec les caractères de leur alphabet; selon Forkel, ils employaient pour cela plus de mille six cent vingt signes différents. D'après les recherches récentes de M. Westphal et d'autres savants, ce chiffre paraît être très exagéré.

De toute façon, les Romains ont été plus sobres que leurs modèles, et, d'après Boèce (cinquième siècle), l'ancienne notation latine ne se composait que des quinze premières lettres de l'alphabet.

Saint Grégoire se servit de ce système pour son *Antiphonaire* (comme avait fait *saint Ambroise*); il le simplifia en ce sens qu'il ne fit usage que des sept premières lettres, qu'on répétait en caractères minuscules pour désigner l'octave supérieure (3).

Cette notation par lettres fut suivie d'une autre appelée *neumes* : c'est une combinaison de virgules, de points et de petits traits diversement contournés, séparés ou liés entre eux (voyez pl. 1re). D'après M. Danjou : « on appelait *neume*, *neuma* ou *neoma* un signe *simple* ou *composé* qui représentait, dans le premier cas, un son isolé ou la réunion de deux sons ; dans le second, trois, quatre, cinq et même six sons. Le principe même de la notation en neumes consistait dans de certaines règles ou formules pour grouper plusieurs sons et les figurer par un seul signe, et c'est ce principe qui a donné lieu plus tard à l'emploi des notes liées dans la notation de la musique mesurée. »

Quant à l'origine des neumes, M. de Coussemaker la fait dériver des *accents*, qui sont la modification de la voix dans le ton et la durée; selon lui, l'honneur de cette invention revient aux Grecs, et il la fixe à une époque voisine de l'ère chrétienne.

Le plus ancien livre connu de *chant noté* paraît être l'*Antiphonaire de saint Gall* (fin du huitième siècle); on ne peut donc assigner qu'une époque approximative à la naissance des neumes.

Un fait, confirmé par les monuments, c'est que, même après l'appari-

(1) E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 150.

(2) *Lettre à M. Dacier, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés chez les Egyptiens*, etc., par Champollion jeune. Paris, Didot, 1822.

(3) Danjou, *Revue de la musique*, année 1847, p. 260.

tion du système de notation attribué, à tort ou à raison, au moine de Pompose *Guido d'Arezzo*, qui écrivait à la fin du dixième siècle, on continuait à noter en *neumes primitifs* durant les onzième et douzième siècles. Cela n'a rien d'étonnant : tout perfectionnement, quelque utile ou quelque réel qu'il soit, met souvent des siècles à remporter la victoire sur la routine. Il faut considérer également que, au temps de Guido, les livres de science ou les livres en général, n'existant qu'à l'état de manuscrits, ne pouvaient se répandre vivement et acquérir par là une popularité méritée.

Les *neumes primitifs* écrits sans lignes et sans clés, comme on en voit des exemples dans la pl. 1re, subissent un perfectionnement au commencement du dixième siècle par l'addition d'une ligne horizontale (*voyez* pl. 2) qui, ayant une note fixe comme point de départ, assignait aux autres notes une hauteur déterminée (1). L'apparition de cette ligne unique, à laquelle Guido ajouta successivement trois autres lignes, peut être considérée comme l'origine de la *portée* qui sert actuellement à la notation musicale.

Guido fait aussi précéder l'une de ses lignes additionnelles de la lettre F, indiquant la clef de *fa*, et de la lettre C (clef d'*ut*), ce qui était sans contredit un grand perfectionnement.

A partir de l'époque de Guido d'Arezzo, les neumes subissent une transformation caractéristique, en se convertissant en notes carrées.

Toutes les notations dont il vient d'être question avaient probablement une valeur de durée en même temps qu'elles exprimaient des intonations ; mais les recherches des savants s'accordent bien moins là-dessus qu'en ce qui concerne l'intonation.

Francon de Cologne, qui vivait au onzième siècle, parle un des premiers, sinon le premier, d'un chant mesuré. A partir de là apparaît cette tête de Méduse : *la notation proportionnelle*, accumulation de systèmes plus bizarres les uns que les autres, qui ont mis à la torture l'esprit des savants.

Hâtons-nous de dire cependant que les publications érudites de MM. Fétis, Nisard, Danjou, de Coussemaker, Tesson, des abbés Cloet et Raillard, etc., ont répandu un grand jour relatif sur ces questions ardues. M. de Coussemaker a eu la patience de classer et de commenter ces systèmes avec un talent incontestable. Il faut citer également en ce lieu les travaux estimés du Père Lambillotte, savant jésuite.

(1) Je dois à la gracieuse obligeance de M. de Coussemaker ces deux planches de *neumes*, tirées de son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*.

Dans le courant du seizième siècle, on simplifia la notation ; mais ce n'est que vers la fin de ce même siècle qu'on la débarrassa de ces combinaisons ridicules que les compositeurs y avaient introduites comme à plaisir.

Nous arrivons à la reproduction de la musique par l'impression, véritable objet de ce mémoire.

La gravure sur bois, quant aux images, avait précédé de longtemps l'impression des lettres isolées : on conserve même à la bibliothèque royale de Bruxelles une de ces gravures datée de 1418. Elle représente la Vierge et l'Enfant-Jésus.

Sur ces anciennes gravures se voient quelquefois des lettres ou même des phrases entières de texte ; mais ces lettres ou ces phrases sont gravées d'une pièce et non en caractères isolés. La *xylographie* a dû nécessairement amener l'imprimerie par l'analogie du procédé ; mais l'idée des caractères isolés était un trait de génie.

L'immense influence que l'invention de l'imprimerie exerça sur les progrès de la littérature, des sciences, et par suite sur la civilisation, s'étendit aussi à la musique, qui eut sa glorieuse part au soleil. On peut s'en rendre compte par la prodigieuse quantité d'ouvrages sur la musique, parus dans le courant du seizième siècle (1).

En 1765, Fournier le Jeune publia un *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique.* Cet in-4° est le premier jalon posé en France sur cette question ; aussi a-t-il été largement utilisé (en ce qui concerne l'impression de la musique en France) par M. *Anton Schmid* dans son ouvrage intitulé : *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone der erste Erfinder des musiknotendruckes mit beweglichen metalltypen, etc.* C'est-à-dire : *Octavien Petrucci, le premier inventeur de l'impression des notes de musique avec des types mobiles en métal, etc.* Vienne, 1845.

Ce volume in-8° est le plus important qu'on ait publié jusqu'à ce jour touchant la musique imprimée ; il est fait avec autant de conscience que de patience et d'érudition.

(1) Forkel, dans son *Histoire de la musique,* t. II, p. 518, observe que l'ouvrage de Tinctorius, *Terminorum musicœ diffinitorium,* publié selon lui en 1483 (selon M. Fétis en 1476), est probablement le premier ouvrage imprimé sur la musique. C'est toujours le plus ancien dictionnaire de musique connu ; il ne renferme pas de notes de musique.

M. Schmid attribue à Petrucci seul, l'invention des caractères mobiles de la musique. Observons d'abord que cette invention n'était qu'une conséquence forcée de l'invention de l'imprimerie.

Il eût été bien étonnant que ces artistes de talent nommés *Guttemberg, Schoffer* et *Fust* n'eussent pas songé aux caractères de musique à une époque où les ouvrages théologiques étaient en si grande estime, ce que témoignent d'ailleurs les premières impressions sorties de la main de ces hommes de génie.

En effet, nous voyons apparaître dès 1457 un *Psautier* in-folio, imprimé sur vélin, en caractères gothiques. Il est dû à *Jean Fust* et *Pierre Schoffer* (1), ce que témoigne la souscription suivante, qui se trouve à la fin de l'ouvrage :

Presens spamorum (sic) *codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque sufficienter distinctus, ad inventione artificiosa imprimendi ac caracterizandi absque calami ulla exaratione six effigiatus et ad Eusebiam* (3) *dei industrie est consummatus, per Johannem Fust civem Maguntinum et Petrum Schoffer de Gernszheim, anno domini millesimo* CCCCLVIJ *in vigilia Assumptionis.*

Le présent recueil (ou livre) de psaumes, décoré par la beauté de ses majuscules, et suffisamment rendu clair par des rubriques (2), a été ainsi exécuté selon l'ingénieuse invention d'imprimer et de faire des caractères sans aucun travail à la plume, et parachevé industrieusement pour favoriser la piété envers Dieu, par Jean Fust, citoyen de Mayence, et Pierre Schoffer de Gernsheim (4), en l'an du Seigneur mille quatre cent cinquante-sept, la vigile de l'Assomption.

C'est le premier livre imprimé *avec date certaine*, et probablement l'un des premiers imprimés avec des caractères mobiles en fonte, les impressions antérieures s'étant faites avec des caractères en bois.

Dans ce Psautier *noté*, les portées ont cinq lignes généralement, quelquefois quatre ; la notation ainsi que les portées sont à la main ; on n'avait donc pas encore de caractères de musique pour la typographie ;

(1) Ce nom se présente avec de nombreuses variantes d'orthographe ; ainsi on trouve *Schœffer Schoffer, Schaeffer, Schoiffer Schoifher*. Dans les deux éditions en question, du Psautier, il est constamment écrit *Schoffer*.

(2) Parties imprimées en rouge.

(3) *Eusebian*, mot latin inusité, reproduction du grec Ευσεβεια.

(4) *Gernsheim*, petite ville du pays de Darmstadt. Schoffer était clerc du diocèse de Mayence.

car, en s'en servant, on eût considérablement abrégé le travail (voyez pl. 3, fig. *a*).

Dans le Psautier de 1490, qui est de Schoffer seul, la musique est imprimée d'un bout à l'autre de l'ouvrage (pl. 3, fig. *b*). Les portées, qui ont quatre lignes, sont imprimées en rouge, ce qui a nécessité une seconde opération pour l'impression des notes en noir. De temps en temps, on trouve de petites lignes verticales en rouge pour indiquer le repos des phrases ; ces lignes sont faites à la main.

Voici la suscription du dernier feuillet de ce Psautier :

Presens psalmor codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque ac notis sufficienter distinctus (1) *ad inventione artificiosa imprimendi ac caracterizandi : absque ulla calami exaratione in nobili civitate Maguntina hujus artis inventrice elimatriceque* (2) *prima sic effigiatus et ad laudem Dei ac honorem sancti Benedicti per Petrum Schoffer de Gernsheim est consummatus anno domini* M. CCCC. XC. *ultima die mens augusti.*

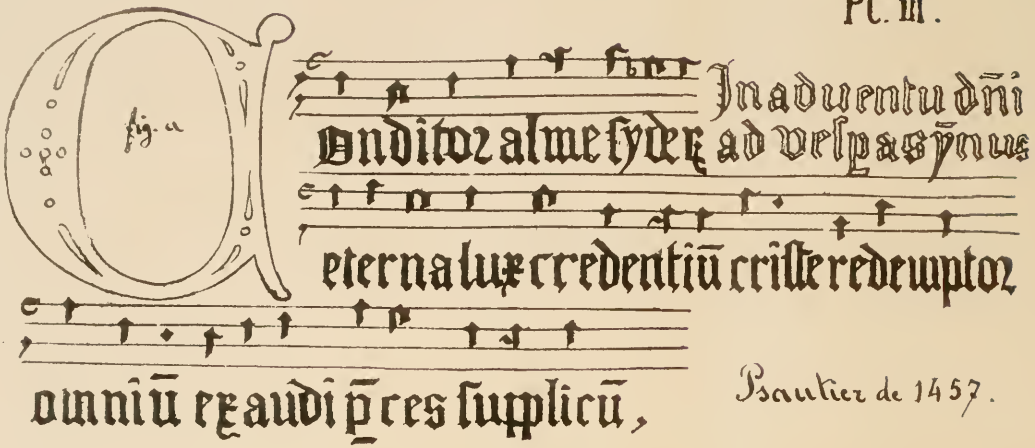
Le présent recueil de psaumes, décoré par la beauté de ses majuscules et suffisamment éclairci par des rubriques et des notes, a été ainsi exécuté, selon l'ingénieuse invention d'imprimer et de faire des caractères sans aucun travail à la plume, dans la ville de Mayence, qui a inventé et perfectionné la première cet art, et parachevé à la louange de Dieu et l'honneur de saint Benoît, par Pierre Schoffer de Gernsheim, l'année du Seigneur 1490, le dernier jour du mois d'août.

Non-seulement ce Psautier de 1490, mais bien des Missels antérieurs à 1500 que j'ai examinés à la Bibliothèque Richelieu, ont la notation imprimée en caractères mobiles.

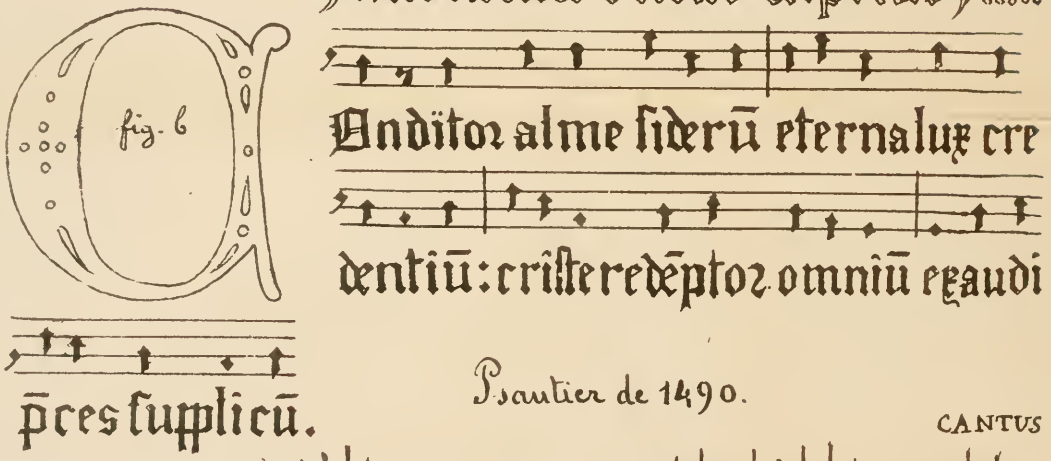
A l'article *Petrucci*, de la *Bibliographie des musiciens*, M. Fétis cite le *missel de Würtzbourg*, 1484, dont la notation est imprimée. Dans cette même note, M. Fétis dit que le système d'impression à deux tirages *imaginé par Petrucci* fut le premier qu'on adopta. Ce fut le premier, en effet, mais ce n'est pas Petrucci qui l'imagina, car le Psautier de Schoffer (1490) est à deux tirages, et je pencherais volontiers à croire que le missel de Würtzbourg a été imprimé par le même procédé.

(1) *Distinctus* doit se traduire par *éclairci*, par opposition à *decoratus*, décoré. *Distinctus*, en latin ordinaire, se prend bien quelquefois pour orné ; mais, comme des notes ne servent pas à orner un livre à la façon des majuscules ornées, que les parties imprimées en rouge servaient à se retrouver dans la lecture, on ne peut avoir de doute sur l'interprétation de ce mot.

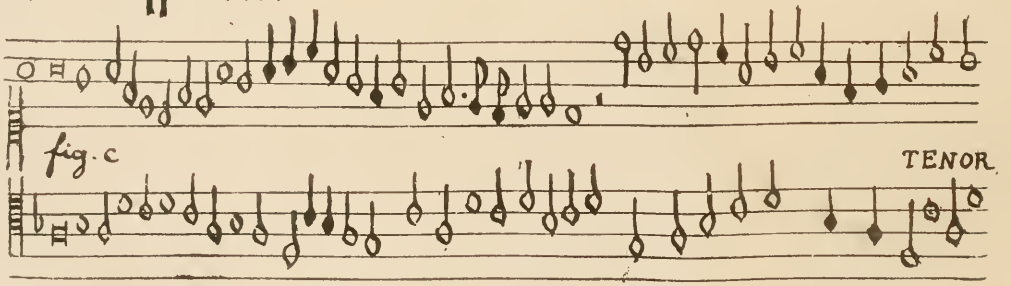
(2) *Elimatrix* n'est guère usité, on peut le traduire par *ayant perfectionné* ou *appliqué*.



Psautier de 1457.



Psautier de 1490.



Practica musice Franchini Gafori laudensis 1496.

Les caractères des notes du Psautier de 1490 ne sont pas en bois, mais bien en fonte. En s'initiant un tant soit peu aux procédés de la typographie, on acquiert bien vite la conviction que l'alliance des caractères en bois avec ceux en fonte (de même grandeur) eût présenté d'assez grandes difficultés, et surtout des inégalités sensibles. La netteté des notes de musique de ce Psautier et leur parfaite harmonie de forme ou de structure avec les caractères gothiques qui les entourent ne peuvent laisser le moindre doute sur l'identité du procédé employé.

Qui nous dit que ce ne fut pas le second fils de Schoffer qui fit ces caractères de musique; M. Schmid (1) le cite comme un très habile graveur de poinçons de musique. En 1512, il quitta Mayence (2), après avoir vendu la maison paternelle, et, emportant son outillage, il exerça successivement son état d'imprimeur à Worms en 1527, à Strasbourg en 1530, à Venise en 1541.

Schoffer fils, à partir de 1512, a publié beaucoup d'ouvrages de musique cités par M. Schmid, tous devenus rarissimes.

Une étude attentive du Psautier de 1490 nous mène à la conclusion que M. Schmid se trompe en avançant qu'antérieurement à Petrucci on ne s'était pas servi de caractères en bois pour imprimer les notes de musique.

Les *fac simile* des Psautiers de 1457 et 1490 (pl. 3, fig. *a* et *b*) indiquent l'époque de la transformation du caractère de bois en caractère de fonte, quant aux notes de musique. On va voir que la forme nouvelle des notes n'est pas non plus une invention de Petrucci.

Un traité de *Gafori*, imprimé à Milan en 1496 par Jean-Pierre de Lomatius, pour le compte de Guillaume Signerre de Rouen, a pour titre *Practica musice Franchi Gafori Laudensis.* Cet ouvrage est abso-

(1) Schmid, *Ottaviano dei Petrucci*, etc., p. 171.

(2) Dans cette même année 1512, ce fils Schoffer publia à Mayence un recueil de chansons dont voici le curieux titre : *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten, ein Theil mit zweien Stimen zu zwicken, und die dritte darzu singen, etlich ohn Gesang mit dreien, von* Arnolt Schlicken, *Pfalsgravischem churfürstlichem Organisten tabulirt, und in den Truck in der ursprunglichen Stadt der Truckerei zu Meintz wie hie noch volgt verordnet.*

Après la page 82, il y a : *Get Stadtruckt zu Mentz durch Peter Schoffer uff sant Matheis abend anno M.D.XII.* L'avant-propos du compositeur est daté de 1511. Traduction : « Tabulatures de quelques cantiques et chansons pour l'orgue et le luth, « une partie pour être pincé à deux parties en chantant la troisième, quelques autres « sans chant à trois parties, mis en tablature par Arnold Schlicken, organiste du « comte palatin et prince électeur. Imprimé, comme il est dit plus loin, dans la ville « de Mayence, berceau de l'imprimerie. Pierre Schoffer, le soir de la Saint-Mathieu, 1512.

lument le même que *Musice utriusque cantus practica excellentis Franchini Gafori Laudensis*, *Brescia*, 1497.

L'édition de Milan est bien plus belle que celle de Brescia, quoique antérieure (1).

Les caractères de musique de ces deux éditions sont en taille de bois *d'une seule pièce* et non en caractères de bois mobiles. Les Italiens, c'est-à-dire les compatriotes de Petrucci, se servaient donc encore des caractères de bois pour la musique à une époque où Schoffer imprimait depuis plusieurs années avec des caractères de fonte. Or, pour arriver à ces caractères de fonte, il fallut se servir du même procédé qu'employa infailliblement plus tard Perucci, savoir : faire des poinçons, frapper des matrices avec ces poinçons, puis se servir de ces matrices pour y couler les caractères nécessaires à l'impression.

Les notations dans Gafori sont en rondes, blanches, noires, croches ; le point existe pour la prolongation des notes ; bref, cette musique est facile à lire, puisqu'il ne lui manque que les barres de mesure pour ressembler à la nôtre (voir pl. 3, fig. *c*). Cette forme de notes, appelées *notes figurées*, existait donc avant Petrucci, comme il existait avant lui des poinçons de musique.

Que Petrucci fût un habile graveur, cela est certain ; ses notes et ses portées sont infiniment mieux formées que celles du Traité de Gafori (très imparfait sous ce rapport). On peut donc accorder sans restriction à l'artiste de Fossombrone l'exécution des plus beaux poinçons de notes de son époque.

Le privilége dans lequel Petruci s'intitule lui-même *homme très ingénieux* et *inventeur d'un procédé nouveau,* ne doit influer en rien sur une question de cette importance.

Petrucci, né le 18 juin 1466 à Fossombrone, petite ville des États de l'Église, fit ses études pratiques de graveur et de typographe à Venise, où l'on imprimait avec succès dès l'invention de cet art. Le privilége accordé à Petrucci est daté de 1498 ; le voici :

Serenissimo principe, et illustrissima signoria siando fama celebratissima vostra serenita cum sue concessioni et privilegj invitare, et excitare li inzegni ad excogitare ogni di nove inventioni qual habiano essere a

Prince sérénissime et très illustre seigneurie (sénat), comme il est universellement connu que votre Sérénité cherche, par des concessions et des priviléges, à inviter et à exciter les talents pour qu'ils produisent cha-

(1) Le premier ouvrage imprimé de Gafori s'appelle : *Clarissimi et prœstantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicæ disciplinœ.* Naples, 1480. La Bibliothèque du Conservatoire de musique a acquis tout récemment ce précieux ouvrage.

comodita, et ornamento pubblico da questa invitado OCTAVIANO DE I PETRUCCI DA FOSOMBRONE *habitator in questa inclyta cita homo ingeniosissimo cum molte sue spexe, et vigilantissima cura ha trovado quello che molti non solo in Italia, ma etiando de fuora de Italia za longamente indarno hanno investigato che e stampare commodissimamente canto figurado. Et per consequens molto piu facilimente canto fermo : cossa precipue a la religion christiana de grande ornamento et maxeme necessaria : pertanto el soprascripto supplicante recorre a li piedi de vostra illustrissima signoria, supplicando quella per solita sua clementia, et benignita le degne concederli de gratia special chome a primo inventore che niuno altro nel dominio de vostra signoria possi stampare canto figurado me intaboladure d'organo et de liuto per anni vinti ne anche possi portare ne far portar o vender dicte cosse in le terre et luogi de excelsa vostra signoria stampade fuora in qualunque altro luogo sotto pena de perdere dicte opere stampade per altri aver portade de fuora et de pagare ducati siete per chadavena opera laqual pena sia applicata per la mita a la franchation del monte novo et questo dimanda degratia singular a vostra illustrissima signoria a la qual sempre ricomando.* — 1498 *Die* XXV *maij.*

Quod suprascripto supplicanti conceditur prout petit.

Consilarij :

Ser Marinus Leono. — Ser Jeronimus Vendramens. — Ser Laurentius Venerio. — Ser Dominicus Bollani.

que jour de nouvelles inventions pour la commodité et l'ornement du public, invité par cette renommée, *Octavien des Petrucci*, de Fossombrone, demeurant en cette illustre cité (Venise), homme très ingénieux, a inventé, grâce à de grands travaux et de beaucoup de dépenses, ce que bien des personnes, tant en Italie que hors, ont cherché vainement à inventer, à savoir, l'art d'imprimer très aisément le chant figuré, et par conséquent encore plus aisément le plain-chant, chose d'un grand intérêt pour la religion chrétienne, d'un grand ornement pour elle, et même tout à fait nécessaire. C'est pourquoi le suppliant susnommé a recours à votre illustrissime Seigneurie, en priant qu'avec sa clémence et sa bénignité habituelles, elle veuille bien lui concéder la grâce spéciale, comme à un premier inventeur, afin que nul autre, dans les domaines de votre seigneurie, ne puisse imprimer du chant figuré ni tablature d'orgue et de luth pendant vingt ans, et ne puisse mettre ni faire mettre en vente lesdites choses dans les terres et lieux de l'illustrissime seigneurie, imprimées au dehors en quelque lieu que ce soit, sous peine de perdre lesdits ouvrages imprimés par d'autres ou importés du dehors, et à payer 10 ducats pour chaque ouvrage, laquelle amende sera appliquée moitié à l'affranchissement du nouveau mont (de piété?) Voilà ce qu'il implore de la grâce sans pareille de votre Seigneurie illustrissime à laquelle toujours il se recommande.

Ce jour 25 mai 1498.

On accorde au suppléant ce qu'il demande.

Les conseillers :

Ser Marino Leoni, ser Jérôme Vendramin, ser Laurent Venier, ser Dominique Bollani.

M. Schmid indique en première date, pour les impressions de Petrucci, un *Recueil de trente-trois mottets*, parus à Venise en 1502, puis vinrent des messes de *Josquin des Prés*, d'*Obrecht*, de *Brumel*, de *Ghiselin*, de *Pierre de la Rue*, d'*Agricola*, etc. A cela il faut joindre des Recueils de *frottole* (airs de vaudevilles ou chansons des rues), puis encore des recueils de mottets (1).

Dès 1505, un célèbre joueur de luth, du nom de *Marco da l'Aquila*, demandait également un privilége à la sérénissime République de Venise pour l'impression de tablatures de luth.

A cette époque également, sinon antérieurement, *Œglin de Reutlingen* imprimait à Augsbourg, avec des caractères de musique qu'il avait gravés en cuivre. Le premier ouvrage renfermant des notes de musique publié par cet artiste, a pour titre : *Melopoiœ sive harmoniæ Tetracenticœ super* XXII *genera carminum Heroicorum, Elegiacorum Lyricorum et Ecclesiasticorum Hymnorum, per Petrum Tritonium*, etc. Augsbourg, 1507, in-folio Les portées de musique ont cinq lignes ; elles ont été imprimées avant les notes, c'est-à-dire que tout s'est fait en deux opérations (2).

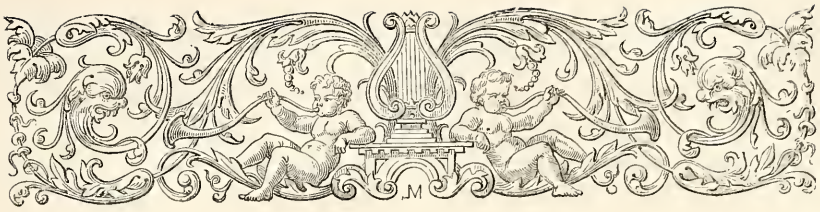
En 1526, les *Juntes*, dont le nom devint l'un des plus illustres parmi les imprimeurs du seizième siècle, firent paraître à Venise les messes de *Josquin des Près*. Ce rare et précieux recueil a été acquis par la Bibliothèque Richelieu ; il provient de M. Adrien de la Fage. On peut croire avec quelque probabilité que cette édition importante des *Juntes* a été faite avec les caractères de Petrucci. Jusqu'en 1523, époque où s'arrêtent les productions de cet artiste, aucun graveur de types de musique ne s'est fait connaître en Italie, et l'on peut supposer avec vraisemblance qu'à la mort de Petrucci, peut-être même avant, les Juntes avaient acquis son outillage pour la musique, en entier ou en partie.

J.-B. WEKERLIN.

(La suite prochainement.)

(1) M. Fétis, à l'article *Petrucci*, dit dans sa note que Fournier le Jeune *n'entend rien au sujet qu'il traite*, à propos de son *Traité historique et critique sur les caractères de la musique*. Ce jugement est peut-être un peu sévère, car Fournier était graveur et typographe, et il a suffisamment prouvé, dans ses différents ouvrages sur l'imprimerie, qu'il connaissait son métier à fond. Il ignorait, en effet, l'existence et les mérites de Petrucci, car il n'en parle pas; mais, quant à ce qui concerne les anciens graveurs de musique français, M. Fétis n'a pas trouvé l'auteur assez ignorant pour ne pas lui emprunter le fond de ses articles sur *Hautin*, *Guillaume Le Bé*, *N. Duchemin*, *R. Granjon*, *J. de Sanlecque*, les *Ballard*, etc. Lottin fait un grand éloge de Fournier le Jeune, qui créa à lui seul son établissement de fonderie en faisant ses poinçons, matrices, moules, etc.

(2) *Le Bibliophile illustré*, Londres, 1861, n° 2, p. 19 : *Les premières notes de musique fondues et imprimées par Ehrhard Œglin.*



LES TRAVAUX DU NOUVEL OPÉRA[1]

J'en étais là de mes décimètres, centimètres et millimètres; j'avais décrit l'Opéra à mes lecteurs par le procédé exact de la science et j'allais continuer, faisant le relevé de mes mesures en long et en large, de la couleur des marbres, du poids des piliers en fonte, des kilomètres de cordages, etc., lorsque l'on m'annonça la visite d'un personnage inconnu.

— Qu'il entre!

— Monsieur, j'ai lu vos chiffres sur l'Opéra.

Je fronçai les sourcils.

— Very interesting!...

Je saluai.

— C'est admirable, mais quand parlerez-vous de l'art?

En d'autres termes, j'avais un admirateur qui était émerveillé de la précision toute anglaise de mes chiffres et qui venait me dire naïvement :

Quand cela sera-t-il fini?

Il m'estimait presqu'autant que le célèbre académicien qui a dit la phrase immortelle : Le Parthénon a cinquante-trois parapluies de longueur.

Néanmoins, il m'intéressa vivement lorsqu'il me dit : on ne peut pas dessiner le corps plus exactement que vous ne l'avez fait; je voudrais

(1) Voir les numéros des 15 septembre, 15 octobre, 1er et 15 novembre.

voir l'âme. La grande chose, c'est l'âme d'Athènes, — c'est l'architecte, le sculpteur, le peintre, le musicien.

— Peste ! vous voulez voir tout cela d'un seul coup ?

— Oh... yes ! s'écria-t-il, et, se frappant le front : un jour unique dans la vie d'un homme serait le jour où il verrait tout cela vivant, dans Paris brûlé !

Je n'eus pas de peine à reconnaître à l'accent de l'homme que rien n'était plus sérieux. Cet Anglais croyait à la France, à son génie, à son électricité ; il ne voulait pas mourir sans avoir vu, après 1870, dans la capitale violée par la guerre, ce qu'il appelait la *flamma rediviva*. Il est absurde de l'avouer, mais la foi en nous de ce voyageur me toucha vivement. Il parlait, il gesticulait, il nous aimait, il réclamait la France du beau, la France artiste ou, comme il disait : La France !.... Les larmes me vinrent aux yeux et je lui dis avec la brutalité de ces moments-là :

— Venez !

Un quart d'heure après, nous entrions dans le chantier de l'Opéra.

— Vous voulez voir l'architecte ? lui dis-je.

— *Mens agitat molem*, me répondit-il.

— Eh bien ! je vous donne en cent de trouver l'*agitateur*.

— Monsieur Garnier ? dit-il... et il chercha.

Je pensais qu'il allait désigner un maestro correct, un homme comme il faut, c'est-à-dire un mortel habillé en quaker, comme Fox, William Penn ou Ellwood, habillé d'un étui de drap noir, pour les jambes, d'un second étui pour la taille et d'un troisième étui pour le chapeau, imposant d'ailleurs, l'œil capable et la moustache en croc.

Après un silence, il me dit : « Voilà ! » Le malheureux me désigna un homme négligé, rempli d'angles, portant un veston couvert de platras, un chapeau mou décoré de toiles d'araignées, des souliers réduits à l'état de galoches. Une canne à la main, cet homme, plus petit que grand, sec, nerveux, passant tour à tour du menuisier au sculpteur, du décorateur au machiniste, d'un corps de métier à un autre, donnant un ordre ici, faisant une observation là-bas, le tout doucement, sans en avoir l'air, avait simplement la tournure du plus humble des contre-maîtres. La poussière avait noirci le ruban rouge attaché négligemment à sa boutonnière.

Ce qu'il y a de révoltant, c'est que l'Anglais trouva juste... C'était Garnier.

Il est ainsi que je viens de le peindre, et c'est pour cela qu'il a bâti l'Opéra.

On dit qu'il s'est fait une tête, que ses cheveux sont hérissés, que son

caractère est pointu, que son front est sans cesse contracté, que son œil est hagard... C'est peut-être vrai, mais il faut avoir un front, un caractère, un œil et une vitalité farouches que les coiffeurs ne trouvent point et que la nature seule donne.

Je fus un peu honteux de penser que mon Anglais avait mis d'un seul coup le nom sur la figure et *déniché le rayon*, pour exprimer ici le mot que je prononçai mentalement.

A partir de ce moment, cher lecteur, j'ai oublié d'une manière absolue toutes les mesures, tous les détails, tous les faits, tous les chiffres, nos pierres et nos lambris, mes additions et mes précisions ; je n'ai plus vu que l'étrange fébrilité des artistes, qui est à Paris seulement et qui fait Paris, que cet Anglais était venu voir, qu'il réclamait et qu'il devinait..... chose unique et merveilleuse, que nous coudoyons, que nous ne regardons pas, et qui nous ferait mourir si elle nous manquait, parce qu'elle est notre air respirable.

« Venez encore ! » lui dis-je.

Je traversai les boulevards, la rue Royale, la place de la Concorde, etc., etc., et nous entrâmes par une petite porte (la porte n° 7) dans un coin perdu du Palais de l'Industrie. Il y avait là des hommes barbouillés et barbouillant, c'est-à-dire des gens qui exécutaient, à l'aide de brosses-balais, des peintures gigantesques.

On voyait par terre, dans la grande salle — trop étroite — qui forme l'angle sud du Palais, des arbres, des maisons, des bannières, etc., etc.

Les uns fixaient, sur une découpure cyclopéenne, une découpure microscopique, à l'aide d'un filet carré. Ils avaient l'air de grands enfants qui font des patiences. D'autres dessinaient, dans les nuances indéfinies de la sépia, une forêt vierge toute hérissée de végétaux souples et pointus. D'autres erraient au travers, en sifflotant comme le bourdon, sur les fleurs.

Mon Anglais prit l'air de ses compatriotes, mesura la longueur des feuilles découpées dans le bois, il compta les pas qu'il lui fallait faire pour mesurer un décor posé à plat, et, pour tout dire, il me parut prendre la mesure de son propre ennui, avec la conscience que les Anglais apportent dans cet exercice. De proche en proche, nous arrivâmes au pied d'un grand arbre... Je me trompe, c'est le grand arbre qui était à nos pieds.

Il s'étendait sur le parquet, avec ses branches feuillues, son tronc énergique et frappé violemment d'un trait de lumière ; d'ailleurs, il était original parce qu'il avait son atmosphère propre, c'est-à-dire un crépuscule fugitif et plein de poésie, qui circulait de rameaux en rameaux,

et qui devait évidemment envelopper de ses voiles transparents des personnages dramatiques ; en effet, il était réservé à couvrir de son ombre les destinées orageuses d'Ophélia et d'Hamlet.

A travers les hauteurs de l'arbre, nous aperçûmes deux pantoufles (oh! la prose de la vie !) qui se promenaient, et une brosse à long manche. Mon Anglais n'y prenait pas garde; il avait cessé de faire des calculs; il était saisi et comme pétrifié par la vue de ce décor :

— C'est l'Angleterre de Shakespeare, me dit-il.

ℋ

En ce moment les pantoufles et la brosse se mirent à descendre de l'arbre, et devant nous apparut le personnage qui portait les unes et maniait l'autre, c'est-à-dire M. Lavastre.

Mon compagnon le regarda d'un air scandalisé ; il vit dans les yeux du peintre une expression vague, celle de l'homme qu'on arrache d'un travail et qui s'en détache avec bonne volonté, par savoir-vivre, mais péniblement et sans secousse.

En effet, l'artiste était entièrement en lui-même, et un observateur aurait pu voir que l'homme du monde se dégageait du peintre préoccupe et remontait lentement à la surface.

Il me tendit la main sans affectation.

— Y a-t-il du nouveau, lui dis-je?

— Rien, me répondit-il.

— Allons donc! s'écria l'Anglais, l'arbre est *vrai?*

Malgré l'enthousiasme violent de mon insulaire, la conversation fut languissante. Nous dérangions.

Mais peu à peu l'équilibre s'établit; on se trouva de niveau; on causa lentement de l'arbre, de la tonalité lumineuse, de la nécessité de la faire régner dans toutes les parties du décor..... La dispute, qui est la vie, commença : — Impossible, disions-nous, d'obtenir la même tonalité pour trente-sept pièces composant un seul décor. — Impossible! répondait le peintre ; c'est pourquoi il faut y arriver et on y arrive..... L'œil se fatigue ou s'entraîne... On manque le but ou on le dépasse ; puis on veut, on y vient, et l'on s'y tient.

— Pardon! mais c'est à peu près irréalisable, et la volonté même s'émousse à force de frapper le même point. Comment faites-vous pour arrêter, à la même nuance, au même degré, au même ton, le moment de lumière que vous avez choisi?

Ici, Lavastre nous regarda avec une tranquillité qui est celle du chasseur quand il vise bien.

— J'y arrive, dit-il, et d'une manière certaine : quand je veux ressaisir le point de départ, je pense au drame et à la création.

Ainsi, une œuvre longue, diverse, multiple, subordonnée aux découpures du bois, aux effets de perspective, aux décolorations d'une lumière artificielle, tout cela était dominé et simplifié par la pensée de l'écrivain, prise comme règle unique par le peintre. Un mot, un seul, harmonisait les eaux et les feuillages, les arbres et le sol, le ciel et la terre : *Hamlet!* Il s'agit d'Hamlet.

Mon Anglais comprit d'un seul coup, serra la main à l'artiste et regarda avec effusion l'arbre du pays septentrional.

Dire ici comment, à cette heure, on parla du génie littéraire, de l'art décoratif, de leurs rapports mystérieux, puis de l'architecture, de l'air dans lequel elle élève ses chefs-d'œuvre, des créations du Midi et des créations du Nord, des conditions du beau et de son immortalité, tout cela au milieu des pots de couleur, des sifflotements de l'ouvrier, des murmures qui couraient dans le reste du palais, c'est à peu près impossible; mais, ce qui l'est davantage, c'est de rendre l'expression qui trahissait sur le visage de mon Anglais la satisfaction pleine et entière du visiteur. Jamais tireur qui vient d'abattre son gibier n'eut sur la figure plus de modestie triomphante que notre homme d'outre-mer. Ce qu'il cherchait venait de déboucher devant lui. Il tenait l'être insaisissable qui est le génie de Paris ; il avait pris sur le fait deux fois en une heure la création, la volonté électrique, l'esprit du beau, la foi en soi-même, l'union sympathique de tous les arts, le besoin de traduire la nature sur une scène qui est pour cela même la première de l'Europe.

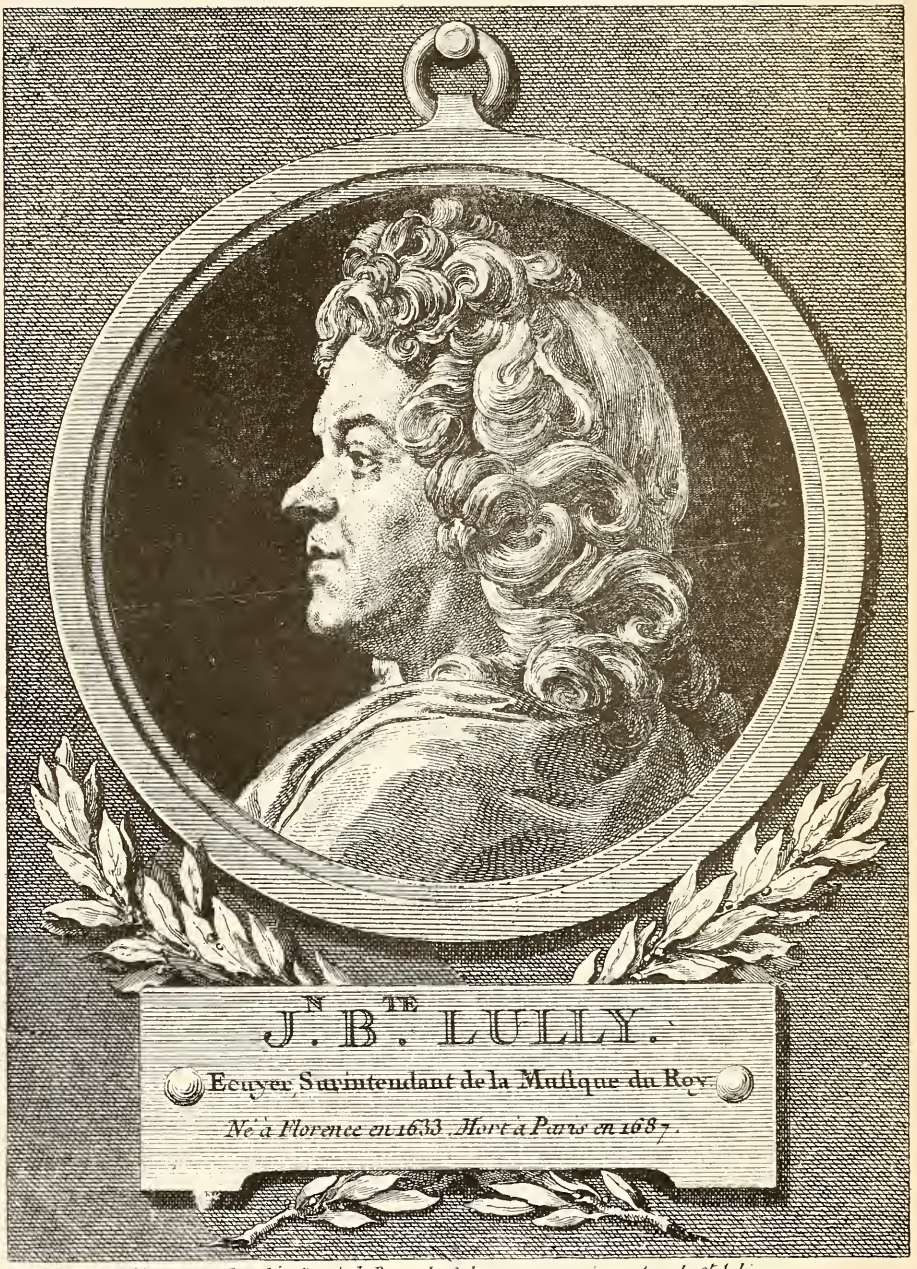
L'émotion arrivait et il faut l'éviter; je changeai de rail; j'essayai de parler à mon compagnon des œuvres qu'on monterait à l'Opéra, des tendances musicales de nos jeunes compositeurs, de l'époque d'incubation dans laquelle ils se trouvaient, des résultats probables qu'elle provoquerait après les tâtonnements fâcheux, mais obligatoires, dans un pareil état de choses, des merveilles qu'on nous promettait dans la mise en scène, que sais-je encore? — il ne voulut rien entendre. L'impression était trop vive pour l'arracher si vite. Je me résignai à le laisser planer tout là-haut, pensant, en somme, qu'il verrait de même que les lecteurs tout ce que j'aurais pu dire sur ces divers sujets, dans le courant de l'année qui s'avance vers nous, jeune et pleine d'espérance.

R. DE SAINT-ARROMAN.

LULLY

Le portrait de Lully que nous reproduisons dans le présent numéro de la *Chronique Musicale*, est l'un des mieux réussis qui existent. On sait qu'il en a été fait un grand nombre de ce personnage, que l'on considère à tort comme le créateur de l'opéra français, mais qui n'en a pas moins fait preuve de puissance et de génie. Si Lully a frustré Cambert dans ses espérances légitimes; s'il a fait enlever à l'abbé Perrin, le collaborateur de celui-ci, pour se le faire transmettre personnellement, le privilége de l'Académie royale de musique; s'il a obligé ce musicien, qui, le premier, avait posé, dans quatre ouvrages importants, les bases de notre opéra, à s'expatrier en Angleterre, et, s'il a extorqué à son profit la gloire que Cambert aurait pu récolter, on n'en doit pas moins convenir que Lully était un artiste singulièrement intelligent, doué d'un véritable tempérament, et qui était à la hauteur du rôle qu'il a prétendu jouer.

Nous ne possédons en France aucun travail, je ne dirai pas complet, mais seulement sérieux et un peu étendu sur Lully. Le tout se réduit à quelques articles insérés dans les *Biographies générales* (celui écrit par Benne-Baron pour la *Biographie Didot* a été tiré à part), à une notice publiée par J. T. Merle dans la *Revue de Paris* du 3 mars 1833, à un livre publié récemment par M. Ludovic Cellet, sous ce titre : *Molière et Lully*, et qui n'a rapport qu'à la collaboration de ces deux grands hommes, et enfin à un opéra comique en un acte intitulé *Lully et Quinault* ou le *Déjeuner impossible*, représenté en 1812, et qui avait



Dessiné par C.N. Cochin d'aprés le Buste de Coignon, et gravé par Aug. de St Aubin en 1770.

Se vend à Paris chez Joullain Quai de la Mégisserie et chez l'Auteur rue des Mathurins au Petit Hotel de Chymy.

pour auteurs Gaugiran-Nanteuil pour les paroles, et Nicolo pour la musique.

Il est vrai que l'histoire de Lully ne serait rien moins que celle des commencements de notre opéra. Mais, pour être juste, elle devrait être précédée d'un travail sur les premiers essais de Cambert et de l'abbé Perrin, les véritables créateurs de l'opéra en France. Aussi est-ce sous ce titre : *Les Vrais Fondateurs de l'Opéra français*, que, pour ma part, je travaille depuis longtemps déjà à retracer, d'après les documents les plus authentiques et les plus complets, ce chapitre si important de notre histoire musicale.

Il est juste, en effet, de rendre à César, et, en laissant à Lully le bénéfice de son génie, de restituer à Cambert la gloire d'avoir écrit les premiers opéras conçus dans notre langue, et à Perrin celle d'avoir lui-même imaginé de doter la France de ce spectacle. En dépit de l'axiome légal qui constate que parfois possession vaut titre, ce ne doit pas être le cas en ce qui concerne Lully, et rien ne peut faire que la *Pastorale, Pomone, les Peines et les plaisirs de l'Amour,* premiers ouvrages dramatiques écrits par Cambert et représentés à Paris, n'aient précédé tous les opéras de Lully et n'aient ouvert la voie à ce compositeur singulièrement habile à profiter du travail et des efforts d'autrui et à s'en approprier les résultats.

Car, si Lully était un grand artiste, c'était, il faut l'avouer, un être misérable et un homme méprisable à tous les points de vue. Malgré sa juste admiration pour son génie, Fétis n'a pu garder le silence sur la bassesse et l'infamie de son caractère, et il s'exprime ainsi à ce sujet : — « ... Si les éloges qui lui ont été accordés comme artiste sont unanimes, les jugements sévères et les traits satiriques n'ont pas manqué à sa personne et à son caractère. Courtisan jusqu'à la bassesse près des grands, dont la protection pouvait être utile à ses desseins, il était insolent et brutal avec toute autre personne. Le crédit dont il jouissait à la cour lui donnait une puissance dont il abusait souvent pour humilier ou perdre quiconque essayait de lui résister. Jaloux jusqu'à la frénésie de tout artiste dont le talent lui inspirait la crainte que le roi ne le remarquât, il ne négligeait rien pour l'écarter. Cambert et Bernier ont été persécutés par lui, et son élève Lalouette fut chassé de l'orchestre de l'Opéra pour s'être avoué l'auteur du meilleur air de ses ouvrages. Véritable tyran de ses acteurs et des musiciens de son orchestre, il lui arriva plus d'une fois d'arracher à ceux-ci leur instrument pendant l'exécution et de le leur briser sur le dos. Au moment où son opéra d'*Armide* allait être joué pour la première fois, une grossesse de la fameuse cantatrice

Rochois en arrêta les représentations. Dans sa colère, Lully l'aborda sur le théâtre : *Qui t'a fait cela?* lui crie-t-il. N'en recevant aucune réponse, il lui donna un coup de pied qui lui fit faire une fausse couche. Quelquefois sa brusquerie ne respectait pas même les personnages les plus élevés. A l'un des divertissements de la cour, le roi, fatigué de la longueur des préparatifs, lui fit dire qu'il s'ennuyait d'attendre; Lully répondit au gentilhomme de la chambre : *Le roi est bien le maître, il peut s'ennuyer tant qu'il lui plaira...* Ingrat envers ses meilleurs amis, et toujours occupé de ses intérêts, sans s'informer s'il blessait ceux d'autrui, il s'est brouillé avec Molière pour avoir pris les meilleurs morceaux des ballets et divertissements qu'il avait composés pour ses pièces, et en avait formé la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, qu'on joua à l'ouverture du théâtre de l'Opéra. A peine ce grand homme eut-il rendu le dernier soupir, que Lully fit chasser sa troupe du théâtre du Palais-Royal, dont il s'empara pour son spectacle. Après avoir décidé par ses instances La Fontaine a écrire pour lui la pastorale de *Daphné*, il ne voulut point la mettre en musique, et lui déclara qu'*elle ne valait pas le diable...* »

Tout ceci ne montre encore que certains côtés de l'ignoble caractère de Lully. On sait qu'il était non-seulement libertin, mais infâme dans ses mœurs; on connaît les détails de sa liaison avec la Certin, célèbre chanteuse et courtisane du temps; on peut retrouver, dans les documents contemporains, les renseignements relatifs à son procès avec le poète Guichard, qu'il accusa d'avoir voulu l'empoisonner, parce que celui-ci n'avait pas voulu se laisser berner par lui; enfin sa réputation était telle qu'on alla jusqu'à l'accuser d'avoir fait assassiner Cambert, pour se débarrasser d'un rival qu'il jugeait redoutable et qu'il avait spolié sans merci.

Dans un pamphlet publié un an après la mort de Lully, Sénecé, qui, comme tant d'autres, avait eu à s'en plaindre, voulut, tout en constatant le génie du grand artiste, faire justice de ses actes et de sa conduite. Ce pamphlet anonyme était ainsi intitulé : *Lettre de Clément Marot à Monsieur de S..., touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lulli aux Champs-Élysées.*

Il en faisait tout d'abord un portrait physique, qui n'était rien moins que flatteur : — « Sur une espèce de brancard, composé grossièrement de plusieurs branches de laurier, parut, porté par douze satyres, un petit homme d'assez mauvaise mine et d'un extérieur fort négligé. De petits yeux bordés de rouge, qu'on voyoit à peine, et qui avoient peine à voir, brilloient en lui d'un feu sombre, qui marquoit tout ensemble beau-

coup d'esprit et beaucoup de malignité; un caractère de plaisanterie étoit répandu sur son visage, et certain air d'inquiétude régnoit dans toute sa personne. » Sénecé rappelle ensuite la bassesse et les vices de Lully, le juge avec une sévérité qui n'est que trop justifiée, et le représente enfin comme un homme de mœurs infâmes, d'une âme noire et d'une sordide avarice.

Ces mœurs étaient tellement connues qu'on ne craignit point, lorsque fut reproduit par la gravure le mausolée somptueux qui lui avait été élevé dans l'église des Petits-Pères, d'accompagner l'estampe des vers suivants :

Pourquoi, par un faste nouveau,
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin, indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau?
Venez, ô mort! faites descendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau;
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait pour jamais l'avoir réduit en cendre.

Lully, on peut le dire, était méprisé de tous les honnêtes gens. On se rappelle ces vers de Boileau, qui le prenait pour objectif :

En vain par sa grimace un bouffon odieux
A table nous fait rire et divertit nos yeux :
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre;
Prenez-le tête-à-tête, ôtez-lui son théâtre,
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux :
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

La Fontaine, qui avait été berné par Lully, voulut s'en venger par une satire, qu'il intitula *le Florentin.*

Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire.
J'en étais averti, l'on me dit : Prenez garde,
Quiconque s'associe avec lui se hasarde.
. . . . . .
Malgré tous ces avis il me fit travailler.
Le paillard s'en vint réveiller
Un enfant des Neuf Sœurs, enfant à barbe grise,
Qui ne devoit en nulle guise

Être dupe. Il le fut et le sera toujours.
Je me sens né pour être en butte aux méchants tours,
Vienne encore un trompeur, je ne tarderai guère.
. . . . . *Il me persuada,*
A tort, à droit me demanda
Du doux, du tendre, et semblables sornettes,
Petits mots, jargons d'amourettes
Confits au miel; bref il m'enquinauda.
. . . . . .

La vengeance était douce. D'ailleurs, La Fontaine était incapable d'une longue rancune. Mais si nous voulions consulter tous les écrivains du temps, nous aurions de cruelles preuves de la mésestime en laquelle on tenait Lully et du mépris qu'on ressentait pour ce personnage. Ce n'est pas là le but que nous voulons poursuivre aujourd'hui, et d'ailleurs cela nous mènerait trop loin. En publiant le portrait de cet artiste célèbre, nous avons voulu, tout en rappelant sa gloire, flétrir sa conduite comme elle le mérite, et saisir cette occasion, sans faire tort au génie de Florentin, de réclamer en faveur de notre Cambert le titre qui lui appartient de fondateur de l'Opéra français. Si Cambert, grâce à Lully, n'a pas eu le temps d'accomplir sa tâche, il lui reste du moins l'honneur de l'avoir entreprise, et l'on ne doit en aucun cas oublier que le Florentin n'est venu qu'après lui.

ARTHUR POUGIN.

LES

CANTATRICES DRAMATIQUES[1]

IV

CATARINA GABRIELLI

II

Plus tard, s'adressant toujours à Farinello, Métastase trace un croquis de notre héroïne : « Elles sont justifiées, dit-il en 1757, les gracieusetés que l'on écrit d'Italie sur notre signora Gabrielli. Elle est jeune, Italienne, favorisée par la nature d'un art transcendant en musique; d'où vient qu'il n'y a point d'étranger qui ne se ressente des caprices de notre sirène. (Il semble qu'il y ait là une allusion à l'aventure semi-tragique dont il a été question plus haut.) Mais, en vos mains, j'espère qu'elle sera beaucoup plus maniable. Elle est parfaitement persuadée de son mérite et cependant elle est *extrêmement timide*. Pour modérer les élans que pourrait lui inspirer ce mérite, il convient que vous lui imprimiez dans l'âme un grand respect et une crainte positive du souverain et de la cour ; mais pour que vous ne l'affaiblissiez pas dans l'exécution, il est nécessaire que vous lui communiquiez le courage avec votre approbation et les applaudissements de vos

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1873, 1er janvier, 1er février, 1er mai, 1er et 15 juin, 15 juillet, 1er août et 15 novembre 1874.

amis. D'ailleurs, vous êtes un pilote plus expert que moi, et je ne doute pas que vous ne fassiez le meilleur usage de votre autorité. A Vienne, à Milan et à Lucques, où la jeune cantatrice a été ménagée avec la dextérité nécessaire, elle a enchanté tous les vivants ; mais à Padoue, où l'on a voulu user avec elle plus du mors que de l'éperon, ç'a été une campagne tout à fait infructueuse. »

A part ce trait de la timidité que nous ne retrouvons guère dans la physionomie historique de la Gabrielli, on voit que ce portrait d'après nature, tiré par Métastase, s'accorde assez avec la légende de la fantasque Catarina. Les lettres du poète césaréen ne nous fixent pas, du reste, sur ce point : si l'engagement débattu par lui et souscrit de façon si positive par la Gabrielli, a été réellement rempli. Aucun des biographes de la cantatrice ne parle d'un séjour qu'elle aurait fait en Espagne, et comme ses excursions d'artiste paraissent avoir été toutes, ou presque toutes, soigneusement notées, il y a lieu de conclure que le projet ne s'est point effectué. Dans tous les cas, Farinello, de même que Guadagni, eût été à peu près le seul des adorateurs de la Gabrielli, avec qui ses relations ne devaient pas être calomniées.

Il est à supposer que Catarina aura été retenue par Marie-Thérèse ; elle dut quitter, riche, la capitale de l'Autriche, et si l'on songe que c'était surtout alors à la munificence des souverains que les artistes étaient redevables de leur fortune et que François Ier était avare, on peut se rendre compte de l'influence qu'elle avait exercée à la fois sur le public de Vienne et sur l'empereur. Lorsque le départ de Catarina fut annoncé, une députation des jeunes gens les plus distingués de la ville chercha en vain à lui faire prolonger à Vienne son séjour qui aurait pris fin, d'après les biographes, vers 1765, mais qui a dû se terminer, peut-être assez brusquement, deux ou trois ans avant cette date. Il y a tout lieu de croire, d'après le témoignage très sûr et très précieux d'un contemporain auquel nous allons plus longuement recourir, que ses caprices, que les querelles, que son esprit intrigant, plus encore que sa beauté, avaient excitées, durent y abréger ses succès. Brydone, l'écrivain-voyageur qui va tout à l'heure nous servir de guide, dit même en propres termes « qu'elle avait été chassée de Vienne comme elle l'avait été de presque toutes les villes d'Italie. » Le terme employé peut manquer de ménagement, mais il est bien difficile de croire que, au fond, il n'y ait pas là quelque chose d'exact, et c'est là aussi ce qui peut servir à expliquer que les engagements positivement pris avec Farinello n'aient pu être tenus.

Les biographes de la Gabrielli, qui tous se sont copiés sans remonter

aux sources, l'envoient aussitôt après son départ de Vienne à Palerme. Nous savons, de façon positive, par ces mêmes lettres de Brydone, que la Gabrielli était en 1770, et depuis peu, à Palerme. En revanche, les mêmes biographes l'envoient, en 1767, à la cour de l'infant Don Philippe, duc de Parme, mort deux ans auparavant.

Ce qui ne peut être révoqué en doute, c'est que la Gabrielli était à Naples en 1764. Elle avait donc quitté Vienne et peut-être déjà séjourné à la cour du duc de Parme, à moins que, ce qui peut être considéré comme plus probable, elle ne s'y soit rendue immédiatement après ses nouveaux succès de Naples. Voici ce que dit l'abbé Coyer, auteur d'un voyage en Italie, dans une lettre de Naples, du 11 février 1764 :

« *La Didon abandonnée*, de Métastase (on ne parle toujours que de Métastase!) est la pièce du jour; on y voit, d'un côté, Enée avec les Troyens et la flotte, et de l'autre, Iarbe, avec les Africains et les éléphants. C'est la fameuse Gabrielli qui fait le rôle de Didon ; il faut que le pieux Enée ait bien de la dévotion pour résister aux charmes de sa voix et de sa figure. »

La pièce était montée avec un grand luxe. Il y avait des marches, des batailles, des triomphes, et l'on employait les chevaux des écuries du roi. Le célèbre chanteur Cafarelli, alors âgé de soixante ans, tâchait d'y soutenir, auprès de la Gabrielli, l'honneur de sa réputation.

Sara Goudar, que j'ai déjà citée, qui écrivait de 1772 à 1774 des lettres sur les théâtres, tout en faisant un grand éloge de la cantatrice, rappelle que la Gabrielli avait brouillé deux ministres, et que le brillant de sa gloire consistait surtout à avoir été insultée par l'ambassadeur du plus grand roi du monde. Jusque-là, rien qui ne puisse s'appliquer à l'aventure de Vienne. Mais, il est ajouté dans une note du même ouvrage, à propos de la même chanteuse : « On sait son aventure *de Naples*, où elle reçut des coups d'un ministre. »

Ou quelque scandale nouveau aura été produit par la Gabrielli à Naples, ou, ce qui est plus que probable, il y a confusion avec l'aventure, dont tous les récits et quelques indices concluants ont placé le théâtre dans la capitale de l'Autriche.

Si la Gabrielli fut appelée à Parme par l'infant Don Philippe, ce qui semble positif, et ce qui demeure d'autant plus vraisemblable, qu'à l'exemple de Louis XIV, son aïeul, et de Philippe V, son père, l'infant avait fondé une Académie des Arts; si donc la liaison romanesque qu'on lui attribue avec la cantatrice est exacte, comme peuvent l'indiquer les particularités précises sur lesquelles tous les biographes s'accordent, le séjour de la Gabrielli à Parme dut précéder de plus de cinq ans celui

qu'elle fit à Palerme. L'Infant don Philippe qui avait pris possession des duchés de Parme et de Plaisance, cédés par son frère don Carlos, en vertu du traité d'Aix-la-Chapelle (1748), et qui était arrivé à Parme le 7 mars 1749, mourut à Alexandrie le 17 juillet 1765, et ce n'est pas à son fils et à son successeur qu'on peut attribuer ce goût passionné à la fois pour le chant et la cantatrice, car ce dernier s'appelait Ferdinand, et toutes les versions s'accordent à nommer don Philippe.

Ce prince, dont tous les historiens font l'éloge, dont l'administration a été paisible et heureuse, bienfaisant, lettré, paraît avoir subi, plus ou autant que ce soit, l'influence de l'irrésistible enchanteresse. Disons à son excuse qu'il était veuf de la duchesse de Parme (Louise Élisabeth de France, fille de Louis XV) morte en 1759 à Versailles de la petite vérole, la maladie à laquelle succombait six ans plus tard l'Infant lui-même. Philippe était jaloux à la fureur de sa maîtresse, et tantôt la Gabrielli prenait plaisir à surexciter ses soupçons, tantôt elle irritait les blessures du cœur de son amant par des sarcasmes qui n'épargnaient pas le malheureux prince jusque dans les défauts corporels dont il était victime et non coupable. Elle l'appelait *Gobbo maledetto* (maudit bossu) !

Un jour, il prit fantaisie — c'était assez fréquent — à la Gabrielli de ne pas vouloir chanter. A ce moment le petit-fils de Louis XIV soupçonnait la cantatrice de complaisance pour un riche Anglais, qui lui avait fait de brillantes propositions. Don Philippe saisit l'occasion de punir la maîtresse infidèle dans la prima donna réfractaire, et ordonna de conduire la Gabrielli en prison. Mais là où la colère l'avait jetée, l'amour l'attendait encore. Cette prison était un domaine magnifique où la Gabrielli était servie et obéie en reine. La rancune de l'irascible coquette ne s'en apaisa guère moins difficilement. L'Infant vint pleurer à ses pieds ; mais ce n'est qu'avec peine même qu'il put obtenir qu'elle quittât cette riche prison, cet Eden un moment imposé.

La Gabrielli voulut échapper à cette idolâtrie tyrannique ; peut-être aussi la mort de don Philippe la fit-elle libre ; et elle se rendit en Russie, selon les uns en 1768, selon le *Dictionnaire des musiciens* en 1765, et je crois plutôt à cette dernière date. Catherine II alors inaugurait la splendeur de ce règne moitié tartare, moitié français, où Pierre III et le jeune Ivan disparaissaient assassinés, où le sanglant Bas-Bleu échangeait des gracieusetés rimées avec Voltaire et les Encyclopédistes. On ne sait de ce séjour en Russie qu'une réponse gaiement audacieuse de la cantatrice à l'Impératrice, réponse dont l'esprit fit tolérer la gaillarde insolence. Catarina demanda cinq mille ducats d'appointements pour deux mois :

— Cinq mille ducats! s'écria Catherine; je ne paie sur ce pied-là aucun de mes felds-maréchaux.

— Eh bien, alors, reprit la chanteuse, votre majesté n'a qu'à faire chanter ses felds-maréchaux.

Le mot était sans réplique. La Sémiramis du Nord rit et paya. C'est Chamfort qui nous a conservé ce trait. Ce contemporain devait être bien informé en assurant que la Gabrielli n'était engagé en Russie que pour deux mois. Elle y passa trois ans plus tard. Elle n'en revint pas moins, après ce premier séjour à Saint-Pétersbourg, couverte de diamants, et en état de se faire un contrat de rente de quatre mille écus romains, (20,000 francs). Elle devait avoir hâte de retrouver le doux climat de la patrie, et des latitudes glacées où elle dut se sentir exilée, elle alla chercher la température presque africaine de Palerme. *La Biographie universelle* qui partage sur certains points les erreurs des autres biographies, nous dit que la Gabrielli passa deux ans à Palerme. Elle y était, le fait est certain, en 1770, car de cette année sont datées les lettres de Brydone. C'est maintenant à l'auteur d'un voyage intéressant et spirituellement conté, à ce témoin oculaire des triomphes et des frasques de la Gabrielli, que nous allons demander des impressions prises sur le vif.

La Gabrielli, dit-il, est la première actrice du monde. Pacchiarotti, depuis un célèbre chanteur, alors tout à fait à l'aurore de sa carrière, en entendant la Gabrielli exécuter son air d'entrée avec une crânerie magistrale, s'enfuit dans la coulisse en s'écriant : *Povero me, Povero me, questo è un porteuto !* Je suis perdu; c'est un prodige! On eut beaucoup de peine à le déterminer à reparaître, et alors il chanta à la Gabrielli un air de tendresse avec toute la sensibilité où il excellait, et qui émut la cantatrice elle-même et toute la salle.

Selon les mêmes biographes dont je parlais plus haut, cette aventure caractéristique se serait passée à Venise en 1777. Brydone la met à la date de 1770, l'ayant recueillie à sa source; en 1777, d'ailleurs, Pacchiarotti était à Gènes et à Milan, et il n'est pas certain que la Gabrielli fût alors elle-même à Venise. Cet excès d'émotion s'explique d'ailleurs beaucoup mieux chez un débutant, et l'année 1770 était en effet la première des débuts de Pacchiarotti.

L'enthousiasme pour la Gabrielli avait été tel à Palerme, qu'on avait été obligé d'employer un nouveau terme pour caractériser la merveilleuse exécution et la volubilité musicale de la voix de la virtuose. Si en chantant, elle se fût proposé autant de plaire que d'étonner, elle pouvait presque opérer les prodiges qu'on a attribués à Orphée ou à Timothée,

dit Brydone. Heureusement peut-être pour le repos du genre humain son caractère était devenu un préservatif suffisant contre les charmes de sa voix et de sa personne. Brydone croit qu'avec un esprit modeste et aimable elle aurait fait de plus terribles ravages dans le monde. C'est peu connaître le cœur humain, que les vices séduisent, que les caprices retiennent; toutefois en la déclarant la plus dangereuse sirène des temps modernes, « celle qui a fait le plus de conquêtes, » Brydone avoue que la Gabrielli n'a point l'âme mercenaire, et qu'elle a donné, au contraire, des preuves éclatantes de générosité et de désintéressement. Quoiqu'elle eût plus de trente ans, ajoute-t-il (elle en avait quarante), elle ne paraît pas en avoir dix-huit sur le théâtre. Lorsqu'elle est de bonne humeur, et qu'elle veut bien faire usage de sa voix, il n'y a rien qu'on puisse comparer à son chant. Elle excelle à un degré égal dans l'action. Quelques paroles de son récitatif, avec un simple accompagnement, excitaient une émotion qu'aucun autre chanteuse n'a inspirée; mais elle est si opiniâtre et si décidée dans le caprice, que l'intérêt, la flatterie, les menaces ne font pas la moindre impression sur elle. Lorsqu'on veut les combattre, on ne fait que les augmenter, soit qu'on la traite avec respect ou avec mépris, et elle semble éprouver un malin plaisir— aussi ennemie d'elle-même que de son public — à démentir l'opinion que la salle s'est formée de son talent.

Pour la déterminer à contenter les spectateurs, quand elle n'y était pas disposée, le meilleur moyen était de recourir à son amant. Elle en avait toujours un, et sous ce rapport sa conduite était de la régularité la plus parfaite. (A Naples, en 1750, à ses débuts, on la vit se parer d'un nœud de diamants avec un chiffre qui attestait toute l'ardeur et la spontanéité de ses sentiments pour le favori qui régnait alors.)

On priait donc le préféré du moment de se placer au centre du parterre ou dans la loge vis-à-vis de la scène. Si le couple était parfaitement d'accord, ce qui n'arrivait pas toujours, c'était à son amant que la Gabrielli semblait adresser toutes les tendresses de ses airs d'amour, et, pour lui, elle déployait tous les charmes de sa voix. Son favori de Palerme avait promis à Brydone, qui avait pris plus d'une fois sa part des déceptions que la chanteuse aimait à produire, d'exercer son pouvoir en faveur du voyageur et de ses amis. Il s'était en conséquence placé à l'endroit convenable, mais l'opiniâtre actrice éventa l'expédient, et, soupçonnant sans doute l'intelligence d'un amant présomptueux avec des mélomanes exigeants, ne daigna même pas faire attention au premier.

La Gabrielli donnait cependant quelques excuses de ces intermittences

de son talent, ou plutôt de sa volonté. Elle affirmait que ce n'était pas toujours les dispositions de son esprit, mais certaines causes physiques, qui la rendaient de temps en temps incapable de chanter. Brydone était très porté à admettre, dans une certaine mesure, cette excuse; car il lui semble que cette flexibilité prodigieuse de la voix de la Gabrielli, qui parcourt si rapidement et avec tant de netteté les tons les plus variés et produit presque dans un instant un si grand nombre de modulations, dépend à coup sûr d'une disposition des fibres, très sujettes à des variations. Brydone entre là-dessus dans quelques détails semi-médicaux, et croit que dans le climat nébuleux de l'Angleterre, les fibres seraient en danger de perdre cette incroyable sensibilité; mais il ajoute que ces influences accidentelles ne peuvent avoir lieu que sur une voix aussi exceptionnellement flexible que celle de la Gabrielli.

PAUL FOUCHER.

(La fin au prochain numéro.)

REVUE DES CONCERTS

Concerts-populaires : *Elie*, oratorio de Mendelssohn. — Concert national : *Symphonie pastorale*, de Beethoven. *Air de ballet*, de M. Guiraud. *Ouverture de Struensée*. — Société philharmonique de Paris : *Air de la Fête d'Alexandre*, de Haendel. *Ouverture* de M. Louis Lacombe. — Salle Taitbout (Concert Danbé). — Salle Herz (Concert de la Société philotechnique).

ONCERTS POPULAIRES. — Le huitième Concert de la première série a été consacré tout entier à l'exécution d'un grand oratorio de Mendelssohn, *Élie*. Ce n'est pas la première fois que cette œuvre importante est exécutée en France. Elle fut donnée d'abord au Congrès musical de l'Ouest, en 1856, sous la direction de M. de Beaulieu. L'année suivante, le 6 décembre 1857, M. Pasdeloup en fit entendre la première partie seulement, dans un grand festival qu'il avait organisé au Cirque des Champs-Élysées; l'exécution, assez bonne de la part de l'orchestre et des chœurs, avait laissé beaucoup à désirer quant aux chanteurs chargés des principaux rôles : madame Bockholtz-Falconi, MM. Jourdan et Stockhausen. L'œuvre parut généralement monotone et ne produisit pas grand effet sur le public ; les esprits n'étaient pas encore préparés. Cinq ans plus tard, M. Pasdeloup fit exécuter de nouveau *Élie*, aux Concerts populaires qu'il venait de fonder, dans deux séances, le 6 et le 13 avril 1862. Les solis étaient confiés à madame Viardot et à MM. Michot et Cazeaux de l'Opéra, et, grâce à une exécution très soignée, l'œuvre parut assez appréciée du public.

Depuis 1862, d'immenses progrès ont été accomplis, les institutions de Concerts populaires se sont multipliées, le goût du public s'est déve-

loppé, son intelligence musicale s'est élevée peu à peu à la hauteur des grandes œuvres du répertoire classique; bref, l'oratorio est devenu à la mode. L'empressement avec lequel la population parisienne se rend aujourd'hui aux séances données par M. Ch. Lamoureux pour l'audition des oratorios de Bach et de Haendel, a donné à M. Pasdeloup l'idée de consacrer le huitième Concert de chaque série à l'exécution d'une grande œuvre chorale; son choix s'est encore porté sur *Élie*, mais, cette fois, il nous a fait entendre l'œuvre complète en une seule séance, le dimanche 6 décembre dernier.

Le répertoire vocal de Mendelssohn est assez restreint. Ce maître est avant tout un compositeur symphonique, la partie la plus importante de son œuvre est circonscrite presque exclusivement dans le domaine de la symphonie et de la musique de chambre. Or, une observation fort curieuse, c'est que, tout en se consacrant à la musique instrumentale, Mendelssohn fut tourmenté toute sa vie du désir de composer des opéras et qu'il ne put jamais atteindre à la réalisation de son vœu le plus cher.

Il avait écrit, à l'âge de seize ans, un opéra, les *Noces de Gamache*, qui n'eut aucun succès. Cet essai malheureux ne l'avait pas découragé. « Tu veux que je compose des opéras, et tu prétends que j'ai tort de ne l'avoir pas fait depuis longtemps, écrivait-il en 1831 à Edouard Devrient ; à cela je réponds : mets-moi entre les mains un texte convenable et en quelques mois je me charge de le composer, car *écrire un opéra, c'est mon désir de tous les jours.* Je suis sûr que je produirais quelque chose de frais, de gracieux, si je trouvais des paroles, mais c'est précisément cela qui me manque. Si tu connais un homme capable de me faire un libretto, indique-le-moi pour l'amour de Dieu, *je ne cherche pas autre chose.* Mais, en attendant que je trouve un texte d'opéra, vaut-il donc mieux, à supposer que cela me soit possible, ne rien faire du tout. Si j'ai écrit plusieurs morceaux de musique religieuse, c'est que c'était un besoin pour moi, de même qu'on a parfois envie de lire un certain livre, la Bible, par exemple, ou tout autre et que ce livre-là seul vous satisfait. »

Et dans une autre lettre de la même année, il écrivait à Guillaume Taubert : « N'avez-vous donc fait jusqu'ici aucune grande composition, un opéra ou quelque chose de ce genre. *Pour ma part, j'ai en ce moment une envie irrésistible de composer un opéra* et cette pensée ne me laisse pas même le calme nécssaire pour commencer quelque chose *de moins important.* Je crois que si j'avais le livret aujourd'hui, l'opéra serait fait demain, *tant est grand mon désir !* Autrefois, la seule pensée

d'une symphonie était pour moi si entraînante que je ne pouvais songer à autre chose, quand j'en avais une en tête, car le son des instruments a aussi en soi quelque chose de solennel et de sublime; et cependant, voilà déjà longtemps que j'ai abandonné une symphonie commencée, pour composer une cantate de Goethe, uniquement parce que j'avais là des voix et des chœurs. Je vais maintenant terminer aussi la symphonie, mais *je ne désire rien tant que de composer un vrai opéra.* Seulement, *d'où me viendra le livret?* » Trouver un poëte qui lui fît un drame à sa convenance, voilà donc la grande difficulté qui arrêta constamment Mendelssohn. Ce poëte, il crut un moment l'avoir découvert. Il avait demandé à Immermann de lui tailler un livret dans la *Tempête* de Schakespeare, qu'il tenait beaucoup à mettre en opéra. Immermann était un excellent poëte et Mendelssohn avait tout lieu d'attendre de lui un excellent texte; son attente fut déçue. Immermann produisit une œuvre qui n'était dénuée ni d'intérêt dramatique, ni de mérite théâtral; néanmoins Mendelssohn jugea qu'il était impossible de rendre ce livret musical, et le projet fut abandonné.

« Je ne composerai jamais, écrit-il dans une de ses lettres datées de Paris, sur un texte que je ne trouverais pas bon et qui ne m'inspirerait pas. » Et plus loin, à propos de *Robert-le-Diable* et de *Fra Diavolo*, qui étaient alors dans toute la nouveauté de leur succès et dont il critique vertement les livrets : « Tout cela fait de l'effet, dit-il, mais je n'ai pas de musique pour de pareilles choses, car cela est vulgaire et, si notre époque veut absolument des effets de ce genre, eh bien, *j'écrirai de la musique religieuse!* »

Cette dernière boutade n'a rien de surprenant pour qui connaît le caractère sévère et l'esprit élevé et un peu mystique de Mendelssohn. Il s'était forgé en imagination l'idéal d'un drame lyrique plein d'élévation dans les idées, de grandeur dans l'expression, de sévérité dans la forme. Cet idéal, il reconnut, après de longues et infructueuses recherches, que les hommes n'arriveraient jamais à lui donner une forme assez parfaite, il en chercha la réalisation dans le Livre de Dieu; il ouvrit la Bible et il composa sur la prose même du livre sacré. De même que Bach avait écrit la *Passion* sur le texte scrupuleusement observé de l'Évangile de Saint-Mathieu, il écrivit sur le texte des livres saints *Elie*, *Paulus*, ainsi que les psaumes 42, 65, 98 et 114.

Outre ces grandes œuvres de musique religieuse et quelques chœurs d'Eglise, il composa pour le service de la cour de Prusse, à laquelle il était attaché, la musique intercalée dans *Antigone*, *Œdipe roi*, *Athalie* et le *Songe d'une nuit d'été.* Enfin, quand nous aurons encore mentionné un

petit opéra en un acte, *le Retour de voyage à l'étranger*, écrit pour sa famille et publié après sa mort, ainsi que l'opéra inachevé de *Loreley*, nous aurons la liste à peu près complète des grandes œuvres vocales de Mendelssohn. Parmi ces œuvres, *Paulus et Elie* doivent être placées au premier rang, en considération, non-seulement de leur importance, mais aussi de leur valeur musicale.

Elie fut exécuté pour la première fois au festival de Birmingham en 1846. Le sujet de cet oratorio est tiré du 1er livre des Rois; il est des plus simples. Le courroux de Dieu s'est appesanti sur Israël. Elie annonce au roi Achab que son royaume va être désolé par une sécheresse terrible; puis, redoutant la colère du roi, il se retire à Sarepta, où il ressuscite le fils d'une veuve qui lui avait donné l'hospitalité. Plus tard, il revient vers Achab, il lui reproche son impiété et lui offre de prouver, en présence des prêtres de Baal, qu'il n'y a qu'un seul Dieu : Jéhovah. Les faux prophètes s'assemblent sur le mont Carmel, les sacrifices sont préparés, la victoire restera au parti dont le feu du ciel aura dévoré l'holocauste. Elie invoque le Seigneur, la foudre frappe le bûcher qu'il avait dressé et au même instant une pluie abondante vient rafraîchir la terre embrasée. Mais la reine Jézabel, protectrice des faux prophètes, excite contre Élie la foule des idolâtres ; le prophète s'enfuit sur le mont Horeb et il fait dévorer par le feu du ciel les hommes envoyés pour le mettre à mort. Sa mission étant accomplie, il se rend sur les bords du Jourdain avec Élisée et bientôt il s'élève au ciel dans un tourbillon. Tel est le cadre que s'est tracé Mendelssohn; les personnages principaux de cette action biblique sont Elie, le néophyte Abdias, la veuve de Sarepta, les anges, le peuple et les prêtres de Baal. La partie d'Elie est écrite pour voix de basse, celle d'Abdias pour ténor, la veuve est un soprano et les anges se partagent les trois registres de la voix de femme.

La place me manque pour entrer dans le détail de cette partition considérable, qui ne comprend pas moins de quarante-quatre morceaux et qui a été exécutée intégralement, sauf quatre morceaux que M. Pasdeloup a cru devoir retrancher : le double quatuor des anges, dans la première partie et dans la seconde, deux chœurs et l'arioso d'Elie : « les montagnes chancelleront ». Il faut donc nous borner à citer en bloc les morceaux les plus remarquables. Ce sont, dans la première partie : l'introduction, le duo avec chœur : « Sion lève les mains vers toi, » d'une simplicité et d'une grâce mélodiques adorables ; l'air d'Abdias, la belle scène où Elie ressuscite le fils de la veuve, le chœur : « Heureux qui toujours l'aime, » l'allegro à trois temps du chœur des prêtres, l'air d'Elie : « O Dieu d'Israel, » et le choral à quatre parties,

d'un bel accent religieux et d'une facture remarquable, la grande scène entre Elie, son disciple, Abdias et le peuple, et le chœur final : « Gloire au Seigneur ». Dans la deuxième partie : l'air admirable d'Elie en *fa dièze mineur :* « Ah ! c'en est fait, Seigneur, retire-moi du monde ! » qui est, à mon sens, la plus belle page de la partition ; le récitatif d'Abdias : « Voyez, il dort, » le trio sans accompagnement, des anges, qui a été bissé, le récitatif et le chœur des anges « Sanctus, sanctus, » l'air de ténor : « une auréole de lumière », le quatuor : « venez, vous qui cherchez, » et enfin la fugue finale.

Les deux personnages les mieux caractérisés par le musicien sont ceux d'Elie et de la veuve ; le premier surtout est d'un grand et beau caractère.

En résumé, *Elie* est une composition d'un style élevé et soutenu, qui renferme de grandes beautés et qui est remplie de détails intéressants. Mais il faut bien reconnaître qu'on n'y retrouve ni la force de conception de Bach, ni la solennité des idées et le souffle sublime d'Haendel. L'intérêt ne suit pas une progression régulière ; la pensée n'est pas toujours nette et elle se perd souvent dans des enchevêtrements interminables de phrases incidentes et dans des développements surabondants qui font paraître l'ensemble de l'œuvre, long, monotone et parfois languissant. L'orchestre est sourd, les chœurs manquent de puissance et de fermeté ; ils sont loin d'égaler les chœurs d'Haendel, ces merveilles de facture et d'inspiration.

L'exécution a été généralement molle et a laissé beaucoup à désirer sous le double rapport de la précision et de la délicatesse des nuances. M. Petit s'est montré très inégal dans le personnage d'Elie, M. Bosquin et madame Fursch-Madier ont bien rendu les parties d'Abdias et de la veuve de Sarepta.

H. Marcello..

Concert National. — *Théâtre du Châtelet.* « Du haut du ciel, ta demeure dernière, es-tu content, mon Beethoven ? » Le quatrième concert a duré un peu moins de deux heures ; et, à part dix minutes accordées à M. Guiraud, dix à Meyerbeer, et trois ou quatre à Haendel, c'est Beethoven qui a fait tous les frais de la séance. Certes, la symphonie pastorale est une œuvre admirable. Certes, M. Sarasate a un talent hors ligne et une réputation européenne. Mais ne serait-il pas permis de trouver un peu bien long le concerto pour violon de Beethoven qu'il a exécuté ? Et si un compositeur vivant, jeune ou d'un âge

mûr, voire même vieux, écrivait un rondo sur un motif pareil à celui du susdit concerto, ne serait-il pas permis de dire que ce motif est d'un commun qui frise la platitude et le public l'eût-il aussi bien accueilli?

Autant Beethoven est grand dans une bonne partie de ses symphonies et de ses sonates, et dans son *Fidelio*, autant le fétichisme qui s'attache à son nom est déplorable. Car, sans parler de nos contemporains, Viotti et Kreutzer n'ont-ils pas aussi composé de magnifiques concertos pour le violon? J'irai plus loin. Les grandes sociétés symphoniques ne pourraient-elles pas de temps à autre, pour faire diversion, exécuter quelque symphonie de Gossec, quand ce ne serait que comme point de comparaison, et des ouvertures telles que celle de *Henri IV*, de Martini, de la *Caravane du Caire*, de Grétry, de la *Chasse du jeune Henri*, de Méhul, du *Calife de Bagdad*, de Boieldieu? De ce que M. Sarasate eût pu mieux choisir une œuvre qui fît valoir sa brillante exécution, je ne lui fais aucun reproche ni à l'habile directeur des Concerts du Châtelet, M. Colonne, non plus. Ils ont suivi le torrent, voilà tout.

L'air de ballet de M. Guiraud est charmant : il est court, bien rhythmé et d'une instrumentation fine et brillante en même temps. Le largo du concerto de Haendel, dont on sait que le hautbois était l'instrument favori, a été très bien exécuté, mais M. Gillet a eu tort de ne pas se placer sur le devant de l'estrade; il aurait eu bien plus de succès.

La magnifique ouverture de *Struensée* a terminé le concert d'une manière très heureuse.

Henry Cohen.

Société philharmonique de Paris. — En rendant compte du premier concert de la saison, je glisserai rapidement sur la symphonie en *ré* de Beethoven, exécutée comme l'orchestre de M. Colonne sait exécuter les symphonies, sur l'air de la *Fête d'Alexandre*, de Haendel, chanté par mademoiselle Ketty Lorens, qui a fait peu d'effet, isolé de son bel entourage, et sur une ballade baroque de Schumann, interprétée par la belle voix de la même artiste. La partie vocale dans cette ballade fait l'effet d'une partie d'alto dans un quatuor ou un orchestre.

Le solo de violoncelle de M. Adolphe Blanc réunit toutes les qualités qui distinguent ce jeune et éminent compositeur. Sa musique est toujours bien rhythmée. Son instrumentation est claire, brillante et bien variée quant aux timbres. M. Delsart a exécuté ce morceau avec sentiment, expression et une très belle qualité de son.

M. Louis Lacombe a fait entendre une superbe ouverture, dont la

vraie place eût été au milieu du concert, et non à la fin. Après un andante imposant et d'une riche instrumentation, éclate un allegro passionné, dans le mode mineur, qui rappelle la fougue de l'ouverture du *Freyschutz*. Bientôt on entend les sons lointains des cors qui entonnent une espèce de fanfare, en *ré* majeur, qui se rapproche, grandit et finit par s'éteindre progressivement. Un beau motif large, confié aux violons, lui succède, après lequel le mineur reprend, et puis le motif solennel du commencement, où les cuivres se mélangent très heureusement avec un accompagnement bien marqué des basses. La fanfare revient, et une brillante péroraison termine l'ouverture.

M. Louis Lacombe est un compositeur d'une très grande valeur, et sa réputation, quoique bien établie, n'est pas à la hauteur de son talent. Sa nouvelle ouverture, en même temps savante et à la portée de tout le monde, a sa place marquée parmi les plus belles compositions des grands maîtres.

H. C.

Concerts Danbé. — Salle Taitbout. — Une nouvelle salle vient de surgir au cœur de la chaussée d'Antin, sous la direction de M. de Lorbac, pimpante, élégante, éclairée par un beau lustre entouré de quatre lustres plus petits, bien chauffée, dans d'excellentes conditions acoustiques, et disposée de façon à pouvoir recevoir de huit cents à mille spectateurs admirablement bien assis. La salle Taitbout est un théâtre à deux rangs de loges, avec un spacieux emplacement pour les fauteuils d'orchestre. Décoré de tous côtés de grandes glaces, les dames y sont placées de façon à ne perdre aucun de leurs avantages, comme beauté et richesse de toilette. Ajoutez à cela des foyers charmants, ornés de magnifiques tableaux, parmi lesquels une tête de vieillard de Rembrandt, d'un effet splendide, et d'autres curiosités, dont un prodigieux ornement d'église, en chêne sculpté, appartenant à M. Roger, de l'Opéra, et vous pourrez juger combien de chances de succès sont réservées à cette charmante construction. Malheureusement, un temps épouvantable, comme il ne s'en voit pas tous les cinq ou six ans, a beaucoup nui à son inauguration, qui a eu lieu le 8 de ce mois. Malgré cela, les excellents artistes que M. Danbé a transportés de la salle Herz à la salle Taitbout, y ont obtenu un véritable succès. Chaleureusement applaudis, les honneurs de la soirée ont toutefois été pour M. Danbé lui-même, qui, outre son talent reconnu comme chef d'orchestre, a exécuté avec une pureté et une verve indicibles la polonaise en *mi* de Mayseder. M. Turban a été aussi beaucoup applaudi dans les variations du quin-

tette de Mozart. Le quatuor vocal a bien chanté la « Nuit de printemps, » de Schubert. J'ai moins aimé la célèbre romance de Jean-Jacques Rousseau : « Je l'ai planté, je l'ai vu naître, » arrangée ou plutôt dérangée pour quatre voix. Rousseau est de ceux qu'il faut savoir respecter et dont il ne faut pas vouloir corriger les intentions.

Le quatuor vocal enfantin de la famille Rehm, composé de trois jeunes filles et d'un tout petit garçon, qui ne compteraient pas plus de trente-six à quarante printemps à eux quatre, ont chanté avec un ensemble parfait. L'opéra de M. Magnus, *la Tolédane*, accompagné par l'auteur au piano — ce n'est pas suffisant pour cette salle — a eu le tort de commencer à près de minuit. Il est rempli de jolis motifs, mais qui ne sont peut-être pas toujours assez neufs. Mademoiselle Cécile Denault, luttant contre un rhume assez prononcé, a cependant trouvé le moyen de s'y faire applaudir.

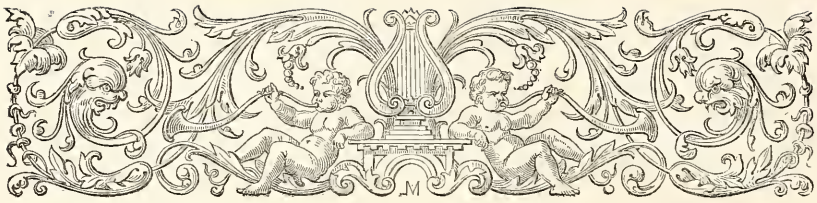
Société philotechnique. — Les séances publiques de la Société philotechnique sont toujours, comme on le sait, mi-parti littéraire et musicales. N'ayant à rendre compte dans *la Chronique musicale* que de ce qui a rapport à la musique, j'aurais complétement passé sous silence la partie littéraire de la séance du 6 décembre, sans un incident malheureux, dont le public du reste n'a point eu connaissance, cet incident ayant eu lieu dans le foyer des artistes. M. Michaux, âgé de quatre-vingt-sept ans, dont la pièce de vers avait été très applaudie, est mort subitement, sans doute par suite de l'émotion que lui avait causé son succès.

Le concert qui a suivi la séance littéraire a été des plus brillants.

Madame Tassoni qui, malgré un talent sur le piano des plus remarquables et des plus appréciés en Angleterre et en Italie, ne s'est décidée que tout nouvellement à sortir de la classe des amateurs pour venir affronter le véritable public, a vu sa détermination couronnée du plus vif succès. Sa grâce et sa figure sympathique ont tout d'abord bien disposé l'auditoire en sa faveur, et la manière dont elle a exécuté avec M. Toby et M. Lemaître un trio sur les motifs de la *Traviata*, l'ont parfaitement justifiée. Mais c'est surtout après « les Courriers », de Ritter, et la « Chanson du printemps, » de Mendelssohn, que les applaudissements du public ont éclaté; ce dernier morceau a été bissé à l'unanimité.

Madame Pauline Boutin, dont j'ai si souvent eu l'occasion l'hiver dernier d'apprécier la belle voix et le brillant talent, a obtenu un très grand succès dans l'air des « Dragons de Villars. »

H. C.



REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra : *Faust*. Débuts de madame Fursch-Madier, MM. Vergnet et Manoury.— Opéra-Comique : *Beppo* opéra-comique en un acte, paroles de M. Louis Gallet, musique de M. Jean Conte. — Théatre-Ventadour : Débuts de madame Sbolgi dans *il Trovatore*, de madame Morio dans *Otello*.

. Gounod débuta magistralement au théâtre par une œuvre poétique, grandiose et charmante, *Sapho*. Voilà donc enfin un compositeur, un maître, s'écriait-on de toutes parts après un premier acte dont le finale avait soulevé des tonnerres d'applaudissements. Auber, adossé contre une colonne des couloirs, paraissait chagrin. Le triomphe de Gounod était complet. Auber s'ennuyait. Le voyant délaissé, je m'approchai de lui. — Eh bien, maître, lui dis-je, comment trouvez-vous cela? — Ça manque d'air, me répondit-il sèchement. — Oui, d'airs comme les tiens, pensai-je. Et je m'éloignai.

Depuis longtemps, le public n'entendait plus parler d'un ouvrage nouveau qu'avec une sorte de terreur superstitieuse; la mise à l'étude d'une partition lui donnait des spasmes avant la représentation et des nausées après. Il se rappelait les malheurs du *Drapier*, des *Treize* et du *Comte de Carmagnole*, les pauvretés du *Vaisseau fantôme* dont le poème, cédé par M. Richard Wagner à la direction de l'Opéra moyennant une somme ronde de cinq cents francs, fournit à Dietsch l'occasion d'écrire de mauvaïse musique. Toutes ces choses, d'autres encore, sans compter la *Corbeille d'oranges* et maints ballets oubliés, avaient fini par convaincre les habitués de la rue Le Peletier qu'ils étaient à tout jamais voués aux *Huguenots*, à *Robert le Diable*, à *Guillaume Tell* et aux mièvreries de *la Favorite*.

Malgré son succès très réel, très considérable, très légitime au point de vue musical, *Sapho* ne faisait pas recette. Elle disparut de l'affiche après la septième ou la huitième représentation. Gounod payait son tribut aux détracteurs.

A *Sapho* succédèrent les ravissants chœurs d'*Ulysse* qui furent, à ce que m'affirma M. Ampère, la ruine du Théâtre-Français.

Quant à la *Nonne sanglante*, ouvrage superbe diversement traité par les fins connaisseurs

Qui se creusent un antre au bas des grands journaux,

elle tomba fièrement.

Jusque-là le musicien était un glorieux vaincu. Mais on se lasse de tout, même des chutes imméritées. M. Gounod crut pouvoir descendre un peu et sans danger des hauteurs où la nature et le travail l'avaient placé. Il écrivit le *Médecin malgré lui*. Un demi-succès, ou peut-être un tiers de succès le dédommagea de son infidélité à la Muse sévère et sublime. Bientôt il retourna à l'Opéra, puis il revint au Théâtre-Lyrique où *Faust* lui valut enfin un triomphe productif. Nouvelle Danaé, la direction de ce théâtre tendit sa jupe au dieu qui la visitait sous la forme chérie, et elle vit tomber chez elle l'or qui semble être devenu la seule clef de voûte de l'édifice social moderne. La seule? Non; je me trompe : il y a l'argent.

« A partir de la *Nonne sanglante*, M. Gounod abandonne les grands effets scéniques pour entrer résolument dans la voie anti-dramatique où l'on sacrifie la majesté de l'art aux applaudissements qui naissent et meurent dans les réunions mondaines. Choyé, adulé par les siens, grisé d'éloges par la *presse* et par le public, l'illustre auteur de *Sapho* quitte sa lyre pour une guitare. Il confinait à Gluck, à Mozart, à Meyerbeer; il s'éloigne de ces compositeurs immortels pour frayer avec la foule bariolée des salons, si amoureuse des mélodies mesquines et banales. Dans l'espoir de réussir plus sûrement, il rogne ses ailes. Ce sacrifice suffit-il? Non! elles ont encore trop d'envergure pour se mouvoir sous les plafonds dorés où se glissent des succès fragiles. Allons, maître, coupe-les entièrement, ces ailes qui t'emportaient vers les régions sacrées; ne plane plus dans les espaces incommensurables où tu rayonnais; si tu tiens aux bravos de ces amateurs riches et blasés et à l'aisance que leur enthousiasme superficiel procure, humanise-toi. Déjà la fortune te prépare des lingots d'or; écris *Philémon et Baucis*, écris la *Colombe;* oui! pourvu que tu descendes dans l'arène armé d'inspirations faciles, frivoles, précieuses, élégantes, l'aveugle déesse va t'ouvrir ses coffrets

pleins de perles fines et ruisselants de pierreries. Et maintenant tu mets la main sur ces trésors; tu les saisis, tu les tiens... Soudain, une réflexion assombrit ton front radieux naguère; tu pâlis, tu frissonnes; qu'as-tu donc? Tu songes au paradis perdu et tu te demandes si tes ailes repousseront. Oh! cher grand artiste, remonte le cours du fleuve où ta barque glisse à la dérive; prends pied sur le rivage d'où les richesses matérielles sont exclues, où croissent les fleurs enivrantes de la prairie, les arbres à l'ombrage séculaire; reviens dans la contrée où les oiseaux chantent en liberté, où le soleil, le jour couvre les champs, les monts et les bois de ses rayons; où brille, la nuit, la légion des étoiles; je t'en conjure, reprends le chemin de la montagne! Ta place est vide, là-haut: efforce-toi de l'occuper de nouveau ; le sommet déserté t'attend : c'est en contemplant l'immensité que tu rentreras dans ta gloire! » (1).

Si j'avais à parler de *Faust*, je redirais ce que j'en ai dit lors de son apparition, en 1859 (2). Aujourd'hui il s'agit uniquement de trois débutants : madame Fursch-Madier, MM. Vergnet et Manoury. Je quitte donc le compositeur pour ses interprètes.

Je ne connaissais pas madame Fursch-Madier avant son apparition sur la scène de l'Opéra-Populaire où elle ne fit que passer. Son succès fut tel, dans les *Parias,* que M. Halanzier ne tarda pas à se l'attacher en qualité de *prima donna.* Elle voulut débuter dans *Faust.* Cette hardiesse lui porta bonheur. Ce n'est pas qu'il soit facile ou même possible d'effacer de la mémoire le souvenir de l'excellente cantatrice qui créa le rôle de Marguerite à Paris; mais on pouvait comprendre ce rôle autrement que madame Carvalho, lui donner une physionomie particulière et conserver son caractère à la pensée de Gounod, tout en la traduisant d'une manière originale. C'est ce qu'a eu à faire madame Madier. Madame Madier possède le secret des vrais artistes : elle n'imite personne et elle trouve moyen de rester fidèle à l'esprit du texte.

Dans sa première rencontre avec Faust, elle est vraiment belle de chasteté. Pudique sans affectation, elle répond avec un tact parfait à Faust qui l'aborde, et elle dit à ravir la charmante phrase placée en cet endroit.

Elle ne chante pas avec la placidité rêveuse qu'y mettait madame Carvalho, le fameux passage :

Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme.

(1) Fragment d'une conférence faite l'hiver dernier dans la salle du boulevard des Capucines.

(2) *Revue germanique* du 31 mai.

Elle le déclame et lui prête ainsi une importance en quelque sorte extérieure, qui nuit peut-être au calme apparent de certaine note répercutée sous laquelle on entend si bien gronder la passion. En revanche, elle met beaucoup de délicatesse dans l'interprétation de la ballade :

Il était un roi de Thulé

et de finesse dans *l'allegro* suivant, dont les roulades m'ont toujours semblé grimaçantes et déplacées. Cet air est une fâcheuse concession faite à la chanteuse. Mozart aussi écrivait de pareils morceaux pour satisfaire aux exigences vocales des rossignols de son époque. Fallait-il imiter Mozart en cela? Assurément non.

Le beau début du duo (scène du jardin) exige une expression chaleureuse, intime, profonde, et l'explosion de passion qui termine l'acte, veut absolument l'élan du cœur, le délire des sens, l'éclat de la voix. Là, madame Carvalho était vraiment incomparable.

La musique de *Faust* me paraît un peu tendue pour madame Madier, cependant son vigoureux *mezzo-soprano* fait merveille dans le trio final qu'elle rend supérieurement, et dans lequel, grâce à son puissant organe et à son intelligente diction, elle a électrisé la salle.

Et maintenant, que madame Fursch-Madier me permette une observation, son organe très plein dans le grave et surtout à l'aigu à partir du *fa* naturel, comprend quatre sons dans le médium qui manquent d'homogénéité; le passage dangereux du *la* au *ré* paraît s'effectuer avec quelque difficulté, et le *si* naturel, par exemple, attaqué parfois en dessous, a de la peine à se fixer. Madame Madier a trop de talent, et le sentiment artistique est trop développé chez elle pour qu'elle ne vise pas à la perfection et pour qu'il soit nécessaire que j'insiste sur une remarque dont elle reconnaîtra certainement l'importance.

Je voudrais à M. Vergnet non une meilleure voix, mais un sentiment plus net de la situation, une tendresse communicative, une allure moins froide. *Faust* ne ressemble pas à *Raimbaud*; la bonne mine ne saurait lui convenir; il est pâle, rêveur, ardent, poétique; son regard plonge dans l'infini de l'amour comme il a plongé dans l'infini de la science; après s'être haussée jusqu'à Dieu, son âme se concentre sur une femme; l'incommensurable est son élément; après ce sphinx : la nature, il lui faut cet autre sphinx : une vierge.

Avide d'inconnu, il aspire sans cesse à l'au-delà. Il marche sur la nue et se désespère de ne pas entrevoir l'Éternel; il revient sur la terre et il tombe dans les filets de la passion. Méphistophélès lui rend la jeunesse, mais le mauvais principe n'engendre rien de bon; Faust, tourmenté par

le désir des jouissances terrestres, mu par l'égoïsme, se heurte à toutes les misères de la vie et trébuche à chaque pas sans rencontrer ce passant, le bonheur qui n'habite que les consciences satisfaites et sereines.

Quoique assez bien timbrée, assez agréable, la voix de M. Manoury ne m'a pourtant pas paru exempte de sécheresse. Si cet artiste réussit à augmenter l'ampleur de sa voix, à respirer plus longuement et à se débarrasser d'un commencement de chevrotement (le chevrotement est la maladie de presque tous nos chanteurs), il obtiendra sans doute de véritables succès.

Je ne puis me résoudre à signer un article sans avoir dit un mot de M. Gailhard, qui est un Méphistophélès de premier ordre.

Doué d'une voix mordante, incisive, forte, facile et bien exercée, M. Gailhard, qui lance les trilles et les gammes comme un soprano, entre d'abord dans le ton de son rôle. Il trouve la note juste. Pas d'hésitation, pas d'effets hasardés, par d'erreurs de diction. M. Gailhard me rappelle un des plus célèbres chanteurs autrichiens, lequel était fort estimé à Vienne. Il s'appelait Standigel, et j'admirais sans réserve son talent. Je n'ajouterai rien à cet éloge et je me bornerai, dans l'intérêt de l'art, des compositeurs et du public, à souhaiter une longue carrière dramatique à M. Gailhard.

LOUIS LACOMBE.

On sait que lord Byron a écrit un poème intitulé *Beppo*. J'ignore, je l'avoue, si ce poème a été, comme tant d'autres dus au même écrivain, l'objet d'une *adaptation* scénique, ou si M. Gallet est le premier qui s'en soit emparé pour cet objet. En tout cas, il faut constater ou que l'idée n'est pas heureuse, ou qu'elle a été bien fâcheusement mise à exécution, car le livret du *Beppo* de l'Opéra-Comique, à la fois dénué de mouvement, d'intérêt et d'action, était un texte navrant à jeter en pâture à l'inspiration d'un musicien. Je ne m'attarderai pas à analyser ce livret, préférant donner quelques renseignements sur l'auteur de la musique de *Beppo*, dont l'œuvre, il faut bien le dire, n'est pas beaucoup meilleure que celle de son collaborateur.

M. Jean Conte, ancien élève de la classe de Carafa au Conservatoire, est une des innombrables victimes du prix de Rome. Né à Toulouse, le 12 mai 1830, violoniste assez distingué, il était attaché à l'orchestre de la Porte-Saint-Martin, lorsque, âgé de vingt-cinq ans, il concourut à l'Institut et remporta le premier grand prix en 1855, tandis que le second était décerné à M. Victor Chéri, frère de mesdames Rose et

Anna Chéri. Comme tous ses confrères, M. Conte alla passer plusieurs années à Rome, après quoi, de retour à Paris, il chercha obstinément à se faire jouer. Je n'ai pas besoin de dire que ce fut en vain, puisque tel est le sort ordinaire de tous nos grands prix de l'Institut. Après s'être adressé inutilement à Nestor Roqueplan, qui était alors directeur de l'Opéra-Comique, M. Conte renouvela ses tentatives auprès de M. de Beaumont, lorsque celui-ci eut pris en mains les destinées de ce théâtre, mais ne fut pas plus heureux auprès de ce dernier. Le jeune compositeur, qui avait repris la vie si rebutante de musicien d'orchestre, qui était entré comme alto à l'Opéra, puis à la Société des Concerts, se mit alors à travailler pour les éditeurs; il publia une Méthode de violon, que l'on dit fort bien faite, plusieurs livres de duos pour deux violons, et un nombre assez considérable de petit morceaux de genre pour piano et violon. Enfin, un jour, M. Camille du Locle, devenu directeur de l'Opéra-Comique, voulut bien se souvenir qu'il avait été le collaborateur de M. Conte, et qu'il avait écrit naguère les paroles de la cantate *Acis et Galathée*. C'était il y a quelques mois. M. du Locle avait évidemment dans ses cartons le livret de *Beppo*, dont sans doute il ne savait trop que faire. Il l'offrit à M. Conte, qui eut le tort de l'accepter, et qui s'empressa de le mettre en musique. Malheureusement, il n'y avait pas grand chose à en tirer, et, en dépit de ses efforts, le musicien ne parvint qu'à créer une œuvre débile, sans couleur comme sans imagination.

Dans cette partition de *Beppo*, qui ne manque point de talent, mais bien d'inspiration, je ne vois guère que deux morceaux à citer : l'ouverture, qui est bien traitée et surtout bien instrumentée, et un trio en style concertant dont l'entrée est charmante, mais qui s'est allongé un peu trop sous la plume du compositeur. L'interprétation de *Beppo* n'est pas de nature à gagner l'indulgence de l'auditeur pour les défauts de l'ouvrage, car elle est bien faible et bien médiocre. Mesdemoiselles Franck et Nadaud, MM. Charelli et Laurens sont d'une insignifiance absolue comme chanteurs et d'une nullité complète comme comédiens. M. Neveu mérite seul d'être tiré de pair pour ses efforts intelligents, d'autant qu'il porte d'une façon superbe un magnifique costume oriental. — En résumé, il est bien à craindre que *Beppo* ne puisse tenir longtemps l'affiche de l'Opéra-Comique.

Au Théâtre-Ventadour, deux débuts féminins se sont effectués dans le cours de cette semaine. Madame Sbolgi, qui s'est produite pour la première fois dans le rôle d'Azucena, du *Trovatore*, est une italienne...

du Faubourg Saint-Antoine, femme d'un important négociant de ce quartier, qui n'avait encore jamais paru sur la scène. Agée de trente à trente-deux ans, brune comme une Napolitaine, douée d'une taille avantageuse, d'une physionomie expressive et sympathique, possédant, avec de rares qualités extérieures, une voix de contralto pure et corsée, madame Sbolgi a fait preuve, à cette première apparition, d'une intelligence véritable et de facultés heureuses. On ne peut la juger d'une façon absolue sur cet unique essai ; mais, par la façon dont elle s'est acquittée de sa tâche, on peut bien augurer de l'avenir artistique de madame Sbolgi.

Madame Morio, qui s'est montrée pour la première fois dans *Otello,* est, au contraire, une Italienne pur sang, et qui depuis longtemps — un peu trop longtemps peut-être — a abordé la carrière. Madame Morio, qui a obtenu naguère de grands succès en Italie, et qui, me dit-on, a fait presque fanatisme à Lyon il y a quelques années, n'est plus de la première jeunesse. Elle a eu du talent et n'en est point encore dépourvue, mais ce talent n'offre aucun caractère particulier, personnel, original, si ce n'est une certaine violence de tempérament qui n'est pas beaucoup en rapport avec le goût et les habitudes du public français. A tout prendre cependant, madame Morio est une artiste estimable, et il serait injuste de la traiter comme la première venue. L'interprétation générale *d'Otello* est du reste bien inégale, et — de quelques réserves qu'on puisse entourer l'œuvre de Rossini, bien inégale aussi — ne nous semble pas à la hauteur de cette œuvre, si puissante et si grandiose en quelques-unes de ses parties.

ARTHUR POUGIN.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Nous avons assisté, il y a quelques jours, à la première répétition des chœurs et de l'orchestre dans la salle du nouvel Opéra. L'exécution du *Chœur des soldats*, de *Faust*, et de la *Bénédiction des poignards*, des *Huguenots*, ne laissait rien à désirer. Tout le monde a pu se convaincre de la bonne sonorité de la salle. Le public choisi qui remplissait la salle a fait une véritable ovation à l'architecte Garnier, que l'on apercevait dans une loge.

Cependant l'épreuve faite par l'orchestre seul, avec l'ouverture de *la Muette*, nous a moins satisfait ; les sons étaient comme sourds et voilés. Cette différence dans la sonorité provient probablement : de ce que le plancher de l'orchestre est placé trop en contre-bas du plancher de la salle ; on va l'exhausser. Il y aura prochainement un second essai public d'acoustique, où l'on pourra apprécier l'effet des modifications dont la dernière épreuve a démontré la nécessité. Cette fois, les tentures, les draperies, les fauteuils d'orchestre, le manteau d'arlequin seront en place, ce qui permettra d'avoir une idée définitive des conditions de la sonorité dans ce vaste hémicycle.

— Nos lecteurs savent que l'assistance publique exigeait de la Société des concerts du Conservatoire le huitième de la recette pour le droit des pauvres, au lieu de l'abonnement que l'on avait perçu jusqu'ici. Devant cette prétention les membres de la Société, réunis en assemblée générale, avaient décidé qu'on suspendrait les séances.

Nous apprenons avec plaisir que tout conflit a cessé, l'assistance publique se contentera de recevoir le montant de l'abonnement comme autrefois.

— M. A. Elwart qui a obtenu de nombreux succès au boulevard des Capucines, à la salle-spectacle des Conférences, va donner de nouvelles séances

28, boulevard des Italiens. La première Causerie-Concert aura lieu aujourd'hui à huit heures du soir : La vie et l'œuvre de Haendel, le lion musical du jour, formeront le sujet de la première causerie de notre collaborateur. L'école lyrique d'Ernest Vois et mademoiselle Marie Deschamps, l'organiste, ainsi que mademoiselle Angèle Blot, la harpiste, prêteront leur concours à M. A. Elwart.

— Il est question de célébrer, l'année prochaine, à Rouen, le centenaire de Boïeldieu. Une commission, composée de compositeurs et d'artistes, rédige en ce moment, à Paris, le programme de cette fête, qui durerait huit jours environ et à laquelle seraient conviées un grand nombre de sociétés chorales et instrumentales de France.

— La commission des théâtres a nommé pour examiner les questions relatives à l'Opéra une sous-commission de trois membres : M. Lambert Sainte-Croix, membre de l'Assemblée nationale ; M. Ambroise Thomas, de l'Institut, et M. Hérold, du conseil municipal de Paris.

M. Halanzier a demandé au ministre l'autorisation d'élever le prix des places au nouvel Opéra, et, quoi qu'on en ait dit, il n'a pas encore été pris de décision à cet égard.

— La publication de *la Chanson française* est interrompue par suite de la maladie de son rédacteur en chef, M. Charles Coligny.

— L'orchestre des Dames viennoises, de retour à Paris, a débuté salle Taitbout, où il donnera trois concerts par semaine, le mercredi, le vendredi et le dimanche. Nous avons déjà apprécié le mérite de cette petite phalange instrumentale, dirigée par madame Amann-Weinlich ; nous n'y reviendrons donc pas. Disons seulement que le chant a maintenant sa part dans les programmes, et qu'un *soprano sfogato*, madame Warner, s'est fait entendre le premier soir avec succès.

— Rien n'est nouveau sous le soleil, pas même la réclame et l'annonce ; « le meilleur chocolat » aurait été aussi bien mentionné, au dix-huitième siècle, dans les feuilles du temps, que « la maison qui n'est pas au coin du quai ». Pour n'en fournir qu'un seul exemple, prenons, au hasard, l'année 1775 de l'*Année littéraire*. Nous y trouvons le sieur Peronard, fabricant de piano-forte, qui vante sa marchandise et son bon marché « comparativement aux forte-piano d'Angleterre. » Il ne les vend que dix-huit louis (432 livres) ; c'est pour rien !

De plus, « il se charge de réparer gratis pendant une année *entière*, tous les dérangements qui pourraient subvenir. On en trouvera toujours chez lui de tout faits. Le même artiste travaille actuellement sur la harpe et s'étudie à perfectionner ce bel instrument. Il compte sous peu de temps être en état d'instruire le public des *changements heureux* qu'il aura faits. Sa demeure est près de la porte Saint-Martin, rue Meslée, au *Concert des Trois Frères*. »

Peut-être était-ce un café-concert? Mon Dieu, c'est fort possible.

Dans tous les cas, le dit sieur Peronard n'a pas dû réussir dans ses changements, car son nom n'est point parvenu jusqu'à nous et il a laissé au vieil Érard la gloire de perfectionner et la harpe et le piano. — Nous serions pourtant bien désireux de savoir combien M. Fréron faisait payer la ligne de réclame au sieur Peronard. Malheureusement, le tarif des annonces ne figure pas en tête du volume. Les directeurs de nos journaux sont plus honnêtes, convenons-en.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Mademoiselle Mauduit jouera très prochainement le rôle de Marguerite, *des Huguenots.*

Mademoiselle Daram chantera, pour son deuxième début, le rôle d'Eudoxie, de *la Juive.*

— L'inauguration du Nouvel Opéra devait se faire avec *Hamlet* et mademoiselle Nilsson; puis on a préféré un spectacle coupé, dont nous avons donné le programme. Mais aujourd'hui mademoiselle Nilsson télégraphie de Russie, à M. Halanzier, qu'elle résilie son engagement, parce qu'elle ne veut pas paraître dans un spectacle coupé.

Cela prouve qu'il est bien difficile de contenter tout le monde.

Theâtre Ventadour (*Italiens*). — Prochainement, début à ce théâtre de madame Maria Destin, et de mademoiselle Sebel, qui est enfin remise de son indispotion.

Le ténor Nicolini, qui vient d'arriver à Paris, doit donner pour la dernière quinzaine de ce mois une série de représentations.

— Nous avons annoncé dans un numéro précédent la réception d'un opéra comique en un acte : *Un Caprice de Ninon*, de MM. François Oswald et Arnold Mortier, musique de M. Samuel David.

Voici la distribution de cet ouvrage, qui accompagnera *la Clé d'or*, de M. Gautier.

Ninon	Mmes Godefroy
Mariette	Marietti
Le chevalier	MM. Contini
Le président	Lepers
Le marquis	Rinaldi

Opéra-Comique. — On répète activement *Carmen*, de M. Bizet.

M. du Locle prépare plusieurs reprises : *Le Caïd*, dont mademoiselle Dalti et M. Neveu joueront les principaux rôles, puis *la Flûte enchantée*, pour madame Carvalho; enfin *Joconde*, dans laquelle M. Barré reprendrait le rôle de M. Bouhy, que son état de maladie empêche de chanter actuellement.

Opéra Populaire (Châtelet). — Les représentations lyriques sont terminées depuis hier. Ce théâtre est revenu à son ancien genre : la féerie. Nous regrettons que l'essai que l'on a tenté ait eu un aussi mauvais succès.

Variétés. — *La Boulangère a des écus!* tel est le titre d'un opéra-bouffe que MM. Offenbach, Meilhac et Halévy, feront représenter aux Variétés après la revue de fin d'année.

Folies-Dramatiques. — Après *Héloïse et Abeillard*, il est question de reprendre l'éternelle *Fille de Mme Angot*, avec mademoiselle Van-Ghell dans le rôle de Clairette.

Cirque d'Été (Concerts d'Harmonie Sacrée). — M. Prunet, qui jouait, il n'y a pas un mois encore, dans *les Parias*, de l'Opéra-Populaire, vient d'être engagé par M. Lamoureux pour chanter la partie de ténor dans les oratorios d'Hændel.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

TABLE

ANALYTIQUE ET ALPHABÉTIQUE

Des TOMES CINQUIÈME et SIXIÈME de la *Chronique musicale.*

I. — TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

ACOUSTIQUE (CURIOSITÉS DE L'), par *M. Adolphe Bitard.*

I. — Echos et résonnances. — Définition, théorie et exemples. — Anecdotes..... V, 49

II. — Echos célèbres. — Circonstances diverses de production. — Citations d'auteurs. — Expériences intéressantes..... V, 116

AIRS A DANSER DU XVIIIe SIÈCLE (LES). — I. — PAVANES, SARABANDES et FORLANES, par *M. Th. de Lajarte.* — Leur origine. —*Pavanes, Sarabandes et Forlanes* célèbres..... V, 14

II. — PASSEPIEDS et RIGAUDONS. — Origine. — Espèces différentes de PASSEPIEDS. — Rigaud, inventeur du *Rigaudon.* — Sa ressemblance avec le *Passepied*..... V, 113

III. — GAVOTTE, MENUET, BOURRÉE, CHACONE, MUSETTE et TAMBOURIN. — Origine et historique de ces danses..... VI, 16

AUTOGRAPHES (Numéro 29). — *Fac-Simile* d'une lettre de PHILIDOR à sa femme.

BAUDRY (PAUL), par *O. Le Trioux.*

I. — Notice biographique sur PAUL BAUDRY..... VI, 33

BIBLIOGRAPHIE, par *MM. H. Marcello, H. Cohen* et *O. Le Trioux.*

I. — TRAITÉ DE L'EXPRESSION MUSICALE, *accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, par M. Mathis Lussy. — MÉTHODE DE CHANT, par Jules Lefort. — L'ART DU CHANT, par Pier Francesco Tosi, *traduit* par Théophile Lemaire, *professeur de chant*..... V, 35

II. — MUSIQUE ET MUSICIENS, par Guy de Charnacé. — HISTOIRE ADMINISTRATIVE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE, par Jules Bonnassies. — TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE *de l'Organisation des Sociétés musicales*, par P. Clodomir. — ÉCOLE PRIMAIRE DE CHANT CHORAL, par Louis Dessane..... V, 85

III. — L'ART LYRIQUE, *Traité complet de chant et de déclamation lyrique*, par E. Delle Sedie. — L'ART MODERNE DU PIANO, 50 *études de salon, moyenne force et progressives*, par Marmontel. — TRAITÉ D'INSTRUMENTATION, *appliqué aux orchestres d'instruments à vent*, par Léon Dethou. — DE L'AVENIR DES THÉORIES MUSICALES, par M. Anatole Loquin..... VI, 80

CANTATRICES DRAMATIQUES (LES), par *M. Paul Foucher.* — III. LA MALIBRAN.

I. — Visite dans un couvent près de Naples. — Elle chante à Bruxelles, à Londres, et revient en Italie. — Anecdotes. — A Sinigaglia, le peuple la fait chanter en plein vent. — Accident de voiture. — Pérégrinations à Londres et en Italie. — A Venise, elle reçoit la nouvelle de la déclaration de nullité de son mariage avec M. Malibran..... V, 56

II. — Son mariage avec M. Bériot, à Paris. — Elle tombe de cheval à Bruxelles, et se blesse grièvement. — Sa maladie. — Sa mort. — Son tombeau. — Vers de Lamartine et Antoni Deschamps sur la Malibran..... V, 105

IV. — CATARINA GABRIELLI.

I. — Son enfance chez le prince Gabrielli. — Elle est la fille du cuisinier. — Le prince la remarque et lui fait donner des leçons de chant. — Elle débute avec succès à dix-sept ans. — Le célèbre soprano Guadagni perfectionne son talent. — Ses succès à Vienne. — Sa liaison avec Métastase..... VI, 164

II. — Portrait de la cantatrice par Métastase. — Elle doit quitter Vienne, par ordre supérieur. — Elle va à Palerne. — *La Didon abandonnée.* — Don Philippe de Parme. — Jalousie de celui-ci. — Elle va en Russie. — Mot à Catherine II. — Emotion du chanteur Pacchiarotti. — Entêtement de la Gabrielli, attribué à son tempérament..... VI, 261

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874, par *M. A. P.*

Juin. — Chronologie du 25 mai au 25 juin..... V, 43

Juillet. — Chronologie du 25 juin au 25 juillet..... V, 138

Aout-Septembre. — Chronologie du 25 juillet au 25 septembre... VI, 41

Octobre. — Chronologie du 25 septembre au 25 octobre..... VI, 135

Novembre. — Chronologie du 25 octobre au 25 novembre..... VI, 232

COMPOSITEURS CITÉS PAR ALLACCI (LES), par *M. J. de Filippi.*

I. — Les compositeurs dont la liste alphabétique est contenue dans cet article sont peu connus en général, relativement à l'importance de leurs œuvres. — Le catalogue d'Allacci, grâce à cette table composée avec le plus grand soin, devient très facile à consulter..... V, 34

CONCERTS (REVUE DES), par *MM. H. Henry Cohen. — H.Marcello. — Maurice Cristal.*

I. — Concerts populaires : Coup-d'œil d'ensemble. — *Prélude*, de M. Verdi. *Suite hongroise*, de M. Massenet. — *Pièces*, de J.-S. Bach (première audition). — *Divertissement*, de Mozart (première audition)..... VI, 127

II. — Concerts populaires : Observations à propos du *Schiller-Marsch*, de Meyerbeer. — *Air de ballet*, de M. Th. Dubois (première audition). — *Sonate pour violon*, de Leclair (1720). — *Concertos*, de Mendelssohn. — Madame Jaëll et M. Sarasate. — *Phaéton*, de M. Saint-Saëns. — *Fragments de la Damnation de Faust*, de Berlioz..... VI, 179.

III. — Concerts du Conservatoire : *Ouverture des Francs-Juges*, de Berlioz. — *Fragments de l'Orphée*, de Gluck. — Concerts populaires : *Prélude de Tristan et Iseult*, de Wagner. — Concert national : *Symphonie romaine*, de Mendelssohn ; *Scherzo*, de Cherubini ; *le Rouet d'Omphale*, de Saint-Saëns ; *Concerto en sol*, de Beethoven ; *Scènes pittoresques*, de Massenet ; *Scènes d'enfants*, de R. Schumann ; *Fragments de l'Arlésienne*, de G. Bizet. — Cirque d'été (Concerts d'harmonie sacrée) : Audition de *Judas Machabée*, de Haendel..... VI, 219

IV. — Concerts populaires : Audition de *Elie*, oratorio de Mendelssohn. — Concert National : *Symphonie pastorale*, de Beethoven; *Air de ballet*, de M. Guiraud ; *Ouverture de Struensée*. — Société philharmonique de Paris : *Air de la Fête d'Alexandre*, de Haendel. — *Ouverture*, de M. Louis Lacombe. — Salle Taitbout (Concert Danbé). — Salle Herz (Concert de la Société philotechnique)..... V, 283

CONCOURS DU CONSERVATOIRE, POUR L'ANNÉE 1874, par *M. Arthur Pougin.*
I. — Considérations générales sur l'ensemble des travaux de l'année. — Les instruments à vent et le piano ont été supérieurement représentés. — Les classes féminines se sont montrées très brillantes. — Jugement sur quelques-uns des concurrents ..... V, 145
DISETTE ET LES ACCAPAREURS (LA), par *M. H. Marcello.*
I. — Etat actuel de la musique dramatique en France. — Exigences des artistes. — Disette de sujets. — Moyens à employer pour remédier au mal..... VI, 171
ECOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE (L'), par ***.
I. — Distribution des prix sous la présidence de Monseigneur de Marguerye, ancien évêque d'Autun, délégué du ministre de l'Instruction publique et des Cultes..... V, 185
ENSEIGNE DU POSTILLON DE LONGJUMEAU (L'), par *M. Edmond Neukomm.*
I. — Récit par le caporal Rittinger, de l'armée prussienne, sur l'enseigne du Postillon de Longjumeau, et sur l'enlèvement de celle-ci, pendant la guerre..... V, 31
ÉVENTAILS MUSICAUX (LES), par *M. S. Blondel.*
I. — L'éventail est un document historique précieux. — Beaucoup de faits seraient oubliés aujourd'hui, sans lui. — La musique et son histoire ont leur part dans le rôle joué par l'éventail à ce point de vue..... V, 220
FAITS DIVERS. — I. Détails sur la composition de la Messe de Requiem de Verdi. — Lettre à M. le préfet de la Seine, de M. Carrera Angiolo, syndic de Bussato. — Article du Journal *l'Arte*, de Trieste. — *Battyle*, libretto de M. Blace, accepté par le jury pour le concours Cressent. — Mort de mademoiselle Champfleury. — Mort de madame Caron..... V, 44
II. — Longévité des compositeurs célèbres, statistique par *A. de Lasalle.* — Concours à huis clos au Conservatoire. — Concours publics du Conservatoire. — Décret du ministère hongrois, qui affirme le droit que chacun a de manifester son opinion en sifflant. — Bill sur le droit des auteurs au point de vue international. — Collection du docteur Fau, au Conservatoire..... V, 95
III. — Mémoire adressé à l'Assemblée nationale par la Société des compositeurs de musique. — Le Conseil municipal de Paris adopte le rapport de M. E. Paris, sur la mise en adjudication du Théâtre-Lyrique. — L'enseigne du *Postillon de Longjumeau* revient d'Allemagne..... V, 141
IV. — M. Membrée et son opéra de *l'Esclave*, histoire racontée par M. A. Jullien. — Tableau des subventions des théâtres et des Conservatoires pour l'année 1875. — Liste des trente-un opéras joués à Londres, au théâtre de Covent Garden, du 31 mars au 18 juillet 1874..... V, 188
V. — M. Castellano est adjudicataire du Théâtre-Lyrique. — Le Théâtre-Italien rouvre sous la direction de M. Bagier. — *La Contrebasse guerrière*, instrument de musique inventé en 1809, par le sieur Dumas..... V, 237
VI. — Messe en musique, chantée au bénéfice des pauvres à Port-Marly. — MM. Léon Escudier et Ch. du Locle viennent d'être faits officiers, le premier, de la Couronne d'Italie, le deuxième, des SS. Maurice et Lazare.... V, 284
VII. — Mort du baryton Solon. — Fête en l'honneur de Déjazet. — M. Wagner se contredit à propos de Meyerbeer..... VI, 44
VIII. — Représentation des *Huguenots*, à l'Opéra, pour les Alsaciens-Lorrains, avec madame Patti. — Le Répertoire moderne, liste de tous les opéras qui en font partie. — Noms des cantatrices qui ont chanté le rôle de *Valentine* depuis la création. — Commencement des concours du Conservatoire. VI, 88

IX. — Débat entre M. Halanzier et M. Faure. — Lettre de M. Halanzier. — M. Faure rentre à l'Opéra. — Bilan Théâtral de la période 1873-74, par M. Baudoin, du Journal *la République française*..... VI, 139

X. — *Le Tour du monde en 80 jours,* à la Porte-Saint-Martin, par M. Jules Verne. — Mise en scène très bonne. — Ballet charmant composé par M. Gredelue, où danse madame Dorina Mérante, excellente artiste dont la place est à l'Opéra. — Les *Treize Salles de l'Opéra*, nouveau livre par M. Albert de Lasalle. — Ouverture du cours gratuit de harpe pour les jeunes personnes, de mademoiselle Angèle Blot. — Le lustre du Nouvel-Opéra pèse 6,250 kilog. — Biographie de Cyprien de Rore, compositeur belge..... VI, 187

XI. — Les Tsiganes aux Folies-Bergère. — La nouvelle salle Taitbout. — Concerts de M. Danbé. — Détails biographiques sur M. Lecocq, par M. A. Jullien. Fondation par M. Bonassies du journal *le Théâtre*. Fondation par M. G. Escudier du journal *le Festival*. — La Commission du budget vient par l'intermédiaire de M. le comte d'Osmoy, un de ses membres, de demander communication du Cahier des charges du théâtre de l'Opéra.. VI. 235

XII. — Première audition de l'orchestre et des chœurs au nouvel Opéra. — La Société des Concerts du Conservatoire et l'Assistance publique. — Centenaire de Boïeldieu célébré à Rouen en 1875. — *La Chanson française* interrompue par suite de la maladie de son rédacteur en chef Ch. Coligny. — Mademoiselle Nilsson veut résilier son engagement..... VI

FESTIVAL D'AVIGNON, par ***.

I. — Fêtes littéraires et musicales à Avignon les 18, 19 et 20 juillet 1874, en l'honneur du 5e centenaire de Pétrarque. — Programme de ces fêtes. V, 26

GYMNASTIQUE PULMONAIRE CONTRE LA PHTHISIE (LA), par *M. le docteur V. Burq.*

I. — Le chant et le jeu des instruments à vent sont un préservatif de la phthisie. — Preuves puisées dans l'histoire : Nom des auteurs..... V, 97

II. — Statistique de la phthisie parmi les chanteurs et les joueurs d'instruments à vent, en Suisse. — Opinion des auteurs anglais. — Professeurs du Conservatoire..... V. 166

III. — Preuves. — Opinions des professeurs et des chefs de maîtrise. V, 262

IV. — M. Péters. — Les docteurs. — Exemples..... VI, 67

V. — Les facteurs d'instruments de musique. — D'autres médecins. — Enquête. — Statistique générale. — Discussion..... VI, 150

HAUTBOIS (LE), par *M. Alfred Guichon.*

I. — Histoire du hautbois, son antiquité. — Il est cité dans la Bible. — Jérôme Besozzi. — Balfe. — Meyerbeer. — Rossini..... V. 18

HISTOIRE DE L'IMPRESSION DE LA MUSIQUE, PRINCIPALEMENT EN FRANCE JUSQU'AU XIXe SIÈCLE, par *M. J.-B. Wekerlin.*

I. — La notation de la musique existe chez tous les peuples de temps immémorial. — Histoires des *Neumes* ; définition. — *La Notation proportionnelle.* — Impression de la musique. — Octavien des Petrucci. — Psautier imprimé en 1457. — Psautier imprimé en 1490. — Privilège accordé à Petrucci en 1498. — *Les Juntes*..... VI, 241

INTRODUCTION DU TROMBONE DANS L'ORCHESTRE DE L'OPÉRA, par *M. Th. de Lajarte.*

I. — Il n'est pas question du Trombonne avant 1786. — Chronologie du Trombone. — Dix notes dans un opéra..... VI, 75

JOYEUSETÉS D'UN CATALOGUE (LES), par *M. O. le Trioux.*

I. — *La Harpo-lyre.* — *Le Serpent Forveille.* — *Le Mélophone*..... VI, 64

LULLY, par *M. A. Pougin.*

I. — Lully est un des créateurs de la musique en France. — Son exécrable caractère. — Il était méprisé par tous ses contemporains à cause de ses mœurs. — Sa jalousie à l'endroit de ses élèves. — Satires, épigrammes et épitaphe..... VI, 256

MAQUETTES DU NOUVEL OPÉRA (LES), par *M. Raoul de Saint-Arroman.*

I. — Décors nouveaux. — Ateliers des décorateurs. — Description.. V, 241

MUSIQUE DANS L'YMAGERIE DU MOYEN-AGE, par *M. H. Lavoix fils.*

I. — C'est par l'imagerie que l'histoire de la musique s'est transmise jusqu'à nous. — L'Extrême Orient. — Les Grecs..... V, 5

II. — Symbolisme chrétien et allégorie profane..... V, 125

III. — *Les Échecs amoureux*. — La Margarita Philosophica..... V, 161

IV. — Iconographie musicale du neuvième au treizième siècle..... VI, 252

V. — Descriptions de miniatures. — Citations d'auteurs..... VI, 54

VI. — Iconographie musicale au seizième siècle..... VI, 158

MUSIQUE DRAMATIQUE (DE LA), par *M. Louis Lacombe.*

I. — Histoire de la musique dramatique. — Les écoles diverses. — Observations générales. — La Mythologie travestie. — La musique classique. V. 66

NOUVELLES. — Nouvelles des théâtres lyriques de la France et de l'étranger (Voir à la table alphabétique les noms et les ouvrages cités).

PALMARÈS DU CONSERVATOIRE pour 1874..... V, 154

PALMARÈS DE L'ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE pour 1874. V, 185

PEINTURES DÉCORATIVES DU NOUVEL OPÉRA (LES), par *M. Villiers de l'Isle-Adam.*

I. — Exposition à l'École des Beaux-Arts des peintures de M. P. Baudry, destinées au foyer du nouvel Opéra. — Trente-trois compositions. — Description et analyse..... V, 213

PHILIDOR (ANDRÉ), par *M. Arthur Pougin.*

I. — Séjour de Philidor en Hollande. — Il va en Angleterre. — Et revient à Paris après neuf ans d'absence. — *Blaise le Savetier*..... V, 74

II. — *L'Huître et les Plaideurs.* — Mariage de Philidor. — *Le Maréchal Ferrant*..... V, 203

III. — *Le Bûcheron.* — *La Bagarre.* — *Le Sorcier*..... VI, 22

IV. — *Tom Jones.* — *Le Siége de Calais*..... VI, 105

V. — *Ernelinde.* — *Berlingue*..... VI, 200

PRINCIPE FÉMININ AU THÉATRE (LE), par *M. P. Lacome.*

La femme et l'amour sont toujours en jeu au théâtre. — La pensée chrétienne. — L'antiquité païenne. — Conclusion..... VI, 97

PRIX DE ROME (LE), par ***

Nom des lauréats..... V, 83

SONNET (LE), par *M. Louis Lacombé.*

I. — Définition et histoire du Sonnet. — Sonnets fameux. — Application de la musique au Sonnet. — Citations et exemples..... V, 174

II. — Un seul sonnet inspire sept musiciens. — Le sonnet est fatal à la grande poésie. — Discussion. — Sonnet de l'auteur à Zaccharie Astruc... V, 270

SONORITÉ DES SALLES DE SPECTACLE (DE LA), par *M. J. de Filippi.*

I. — Salles oblongues. — Salles arrondies. — Théâtres anciens. — Acoustique générale..... VI, 193

THÉATRES LYRIQUES (REVUE DES), par MM. Arthur Heulhard, A. Pougin, Louis Lacombe et O. le Trioux.

I. — Opéra. — *L'Esclave*, opéra en cinq actes, d'Edmond Membrée... V, 133

II. — Opéra-Comique. — Reprise du *Pardon de Ploërmel*..... V, 225

III. — Opéra. — *Robert-le-Diable*, débuts de mademoiselle Belval et de M. Vergnet. — *La Favorite*, débuts de M. Manoury..... V, 278

IV. — Théatre-Ventadour. — *Lucrezia Borgia.* — Mesdames Pozzoni et Emiliani. — MM. Romani, Anastasi, Soto..... VI, 88
V. — Opéra. — M. Halanzier et M. Faure. — Théatre-Ventadour : *La Traviata.* — *Il Trovatore.* — *Un Ballo in maschera*..... VI, 131
VI. — Opéra. — *Les Huguenots,* débuts de M. Mierwinski. — Théatre-Ventadour : *Otello.* — M. Fernando. — Opéra-Comique : *Mireille.* — Renaissance : *Giroflé-Girofla.* — Bouffes-Parisiens : *Madame l'Archiduc.* — Folies-Dramatiques : *la Fiancée du roi de Garbe*..... VI, 182
VII. — Opéra-Populaire (Chatelet) : *Les Parias* (première représentation). — *Les Amours du diable* (reprise). — Théatre-Ventadour : *Il Trovatore.* Madame Pozzoni, M. Fernando..... VI, 228
TRAVAUX DU NOUVEL OPÉRA (LES), par *M. Raoul de Saint-Arroman.*
I. — Etat général des travaux. — Foyer de la danse..... VI, 49
II. — Sur les toits. — Les combles. — Le cintre. — Le gril. — Les dessous. — Le grand escalier..... VI, 113
III. — Le grand foyer. — La salle. — La scène. — Statistique. — Lettre de M. Garnier..... VI, 145
IV. — Visite d'un Anglais. — M. Garnier sur les travaux. — Le Palais de l'Industrie et les décorateurs. — M. Lavastre. — Le décor d'*Hamlet*.. VI, 252
VARIA, par *M. O. Le Trioux.* — Voir aux articles Faits divers. — Nouvelles.
VIOLON DE MOZART (LE), par *M. P. Lacome.*
I. Reutler.— Mozart malade.— *Le Requiem,* de Mozart.— La mort de Mozart.— Le violon de Reutler..... VI, 4
VOLTAIRE LIBRETTISTE, par *M. Charles Barthélemy.*
I. — Opinion de Voltaire sur les libretti. — Son opéra de *Samson.* — Voltaire et Rameau..... V, 193
II. — *Pandore.* — Royer..... VI, 9
III. — Opinion de Voltaire sur Lulli. — Citations, lettres diverses... VI, 120
IV. — *La Princesse de Navarre.* — Lettre de Jean-Jacques Rousseau. — *Le Temple de la Gloire.* — *Le Baron d'Otrante*..... VI, 208

ILLUSTRATIONS. — MUSIQUE.

ILLUSTRATIONS (numéro 26). — M. La Ruette, *rôle de la Bride, fac-simile à l'eau-forte,* par M. Masson. — La Rencontre de Laure et de Pétrarque, *lithographie tiré sur chine,* d'après le tableau de M. Ernest Guillon.
(Numéro 27). — *Dessin, tiré de la Bible de* Charles-le-Chauve, neuvième siècle.
(Numéro 28). — *La Musique,* dessin de M. Desjours, *d'après une miniature tirée* des Echecs amoureux (*seizième siècle*).
(Numéro 29). — *Dessin d'un* Éventail Louis XVI, *tiré de la collection de* M. le comte de Liesville.
(Numéro 30.) *Le Tournoi des Maîtres chanteurs, dessin de* M. Desjours, *tiré du manuscrit des* Minnesangers, quatorzième siècle.
(Numéro 31), — *Portrait de* Paul Baudry, *eau-forte,* par M. Masson.
(Numéro 32). — *Le Joueur de* Harpo-Lyre, *dessin* de M. Pirodon.
(Numéro 33). — *Costumes d'Ernelinde* (1767), *dessins* de M. J. Desjours, *d'après les aquarelles de l'époque.*
(Numéro 34.) — La Musique, *eau-forte de* M. Victor Masson fils, *d'après une gravure tirée de la* Margarita philosophica de Greg-Reisch (*commencement du seizième siècle*).

(Numéro 35). — Haendel, *dessin de* M. Desjours, *d'après une gravure anglaise de* 1747, *tirée de la* Bibliothèque nationale.
(Numéro 36.) — J. B. Lully, *fac-simile* d'une Gravure de 1770.
MUSIQUE (numéro 25). — *Pavanes et Sarabandes*, réduites pour le piano.
(Numéro 26). — *Cantate à Pétrarque, paroles de* M. Théodore Aubanel, *musique de* M. G. F. Imbert.
(Numéro 27.) — *Passepieds et Rigaudons*, réduits pour le piano.
(Numéro 28). — *Sonnets en musique*, par M. Louis Lacombe.
(Numéro 29). — *Air de la Bride, tiré du* Maréchal Ferrant, *musique de* A. P. Philidor.
(Numéro 30). — *Sonnets en musique*, par M. Louis Lacombe.
(Numéro 31). — *Gavotte, Menuet, Bourrée et Musette*, réduits pour le piano.
(Numéro 33). — *Scènes hongroises (intermède), musique de* J. Massenet.
(Numéro 35). *Air de* Sandomir, *et chœur de l'opéra* d'Ernelinde (1767), musique de A. D. Philidor.
(Numéro 36). — *Fac-Simile de Musique imprimée* en 1490.

II. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES RÉDACTEURS

POUR LES TOMES V ET VI de la *Chronique musicale.*

Barthélemy (Ch.), V, 193. — VI, 9, 120, 208.
Bitard (Adolphe), V, 49, 116.
Blondel (S.), V, 220.
Burq (docteur V.), V, 97, 166, 262. — VI, 67, 150.

Cohen (Henry), V, 39, 90. — VI, 80, 223, 272.
Cristal (Maurice), VI, 218.

Filippi (J. de), VI, 34, 193.
Foucher (Paul), V, 57, 105. — VI, 164. 261.

Guichon (Alfred), V, 18.

Heulhard (Arthur), V, 225, 278. — VI, 88, 131, 182.

Lacombe (Louis), V, 66, 174, 270 — VI, 276.
Lacome (P.), VI, 5, 97.
Lhiarte (Th. de), V, 14, 113.—VI, 16, 75.
Lavoix (H.) fils, V, 5, 125, 161, 252. — VI, 54, 158.

Marcello (H.), V, 35, 85.—VI, 127, 171, 179, 219, 268.

Neukomm (Edmond), V, 31.

Pougin (Arthur), V, 74, 133, 145, 203. — VI, 22, 105, 200, 256, 280.

Saint-Arroman (Raoul de), V, 241.—VI, 49, 113, 145, 251.

Villiers de l'Isle-Adam, V, 213.

Wekerlin (J.-B.), VI, 241.

Articles signés A. P., V, 42. — VI, 41, 135, 232.
Articles signés H. C., VI, 82, 83.
Articles signés V. M., VI, 64, 84.

III. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES ŒUVRES MUSICALES CITÉES.

Abraham, V, 109.
Acoustique (l'), *ou les Phénomènes du son*, V, 22.
Adieux de la Fiancée, VI, 129.
Africaine (l'), V, 29.—VI, 53.
Air de ballet de M. Dubois, VI, 179.
Alceste, V, 20, 69, 194.
Alexandre aux Indes, VI, 78.
Allemande (l'), VI, 15.
Amélia, V, 58.
Amour malade (l'), VI, 16.
Amoureux de Catherine (les), VI, 94.
Amour (les Fêtes de l'), VI, 258.
Amour (les Peines et les plaisirs de l'), V, 257.
Amours du Diable (les), V, 95, 239. — VI, 190, 286.
Amoureux de quinze ans (l'), VI, 27.
Amphytrion, VI, 286.
Anacréon, V, 16, 66.
Anacréon chez Polycrate, VI, 77.
Andromaque, VI, 15, 77.
Andronico, V, 109.
Anglaise (l'), VI, 15.
Annette et Lubin, VI, 24.
Antiquaille (l'), V, 14.
Apelles et Campaspe, VI, 78.
Archiduc (madame l'), V, 287.—VI, 182.
Armide, V, 67, 199. — VI, 15, 229, 258.
Art moderne du piano, VI, 82.
Aspasie, VI, 77.
Astrée (l'), VI, 101.

B

Bacchus, VI, 258.
Bacchus et Ariane, VI, 78.
Babylone (la Princesse de), V, 95.
Bagarre (la), VI, 25.
Ballo in maschera (un), VI, 131.
Bataille de Marignan (la), VI, 94, 127.
Bathylle, V, 46.
Belle Bourbonnaise (la), V, 96.—VI, 190.
Bénédiction des poignards (la), VI. 283.
Beppo, V, 191. — VI, 230, 276.
Bibliophile illustré (le), VI, 250.
Blaise le Savetier, V, 77. — VI, 23.
Blanche de Nevers, VI, 190.
Bocane (la), V, 14.
Boniface (Saint), *(oratorio)*, V, 42.
Boulangère (la), *a des écus* VI, 286.
Bourrée (la), VI, 20.
Branle doux (le), V, 14.
Bûcheron (le), VI, 25.

C

Caïd (le), V, 282. — VI, 286
Calais (le Siége de), VI, 111.
Calife de Bagdad (le), VI, 192, 273.
Callirhoë, V, 16.
Canarie (la), VI, 21.
Cantadisso a Pétrarco, V, 139.
Capitaine Fracasse (le), V, 48.
Capuletti (I), V, 58.
Caprice de Ninon (un), VI, 190, 285.
Caravane du Caire (la), VI, 77, 273.
Carmen, V, 239. — VI, 190.
Carmen seculare (le), VI, 26.
Carnaval de Venise (le), VI, 238.
Castor et Pollux, V, 114, 202.
Céphale et Procris, VI, 77.
Cerisier (le), V, 225.
Chacone (la), VI, 19.
Chalet (le), V, 29.
Chanson française (la), VI. 284.
Chants des Alpes, V, 25.
Charles VI, V, 46.
Chignon d'or (le), V, 47.
Christophe Colomb, VI, 127.
Cinna, V, 194.
Circé, V, 16, 115.
Clair de lune (le), VI, 92.
Clé d'or (la), VI, 190, 285.
Cloche (la), VI, 128.
Colombe (la), VI, 277.
Colonello (il), V, 58.
Concerto en sol de Beethoven, VI, 191.
Concertstück (le), V, 66.
Contredanse (la), VI, 15.
Coppélia, VI, 45.
Cora et Alonzo, VI, 78.
Corbeille d'oranges (la), VI, 276.
Corisandre, VI, 78.
Cosaque (la), VI, 15.
Coupe et les lèvres (la), V, 42.
Creüse, V, 16.
Crispino e la Comare, VI, 94, 189.
Cyrus, VI, 101.

D

Damnation de Faust (la), VI, 179.
Danaé et sa bonne, VI, 95.

Danaïdes (les), VI, 78.
Daphné, VI, 258.
Daphnis et Pandrose, VI, 79.
Dardanus, VI, 78.
Demon's Bride (the) (La Fiancée du Diable), VI, 42.
Démophon (les Deux), VI, 78.
Désert (le) de M. David, VI, 127.
Déserteur (le), VI, 191.
Deux Avares (les), VI, 191.
Deux gendres (les) V, 198.
Devil's bride (the), V, 58.
Diamants de la Couronne (les), V, 16.
Didon, VI, 78.
Didone abandonnata, VI, 166.
Domino noir (le), VI, 47.
Don Juan, V, 67. — VI, 94.
Don Juan XIV, VI, 190.
Don Pasquale, V, 44.
Don Quichotte, V, 287.
Dot mal placée (la), V, 238.
Drapier (le), VI, 276.

E

Echo et Narcisse, VI, 78.
Ecole primaire de chant choral, V, 89.
Electre, VI, 78.
Elie, de Mendelssohn, VI, 128, 268.
Ennuyante (l'), V, 66.
Epreuve villageoise (l') VI, 191.
Ernelinde, V, 115. — VI, 9.
Esclave (l') V, 84, 95, 133-137. — VI, 141.
Europe galante (l'), V, 16.
Euryanthe, V, 66.
Eurysthène, VI, 167.
Eva, V, 111.
Eve, VI, 128.

F

Faust, V, 47.—VI, 238, 276, 283.
Favorite (la), V, 278.
Fée (la), V, 286.
Fernand Cortès, V, 66.
Festes grecques et romaines (les), V, 16.
Fête d'Alexandre (la), VI, 31, 127.
Fêtes de la Paix (les), VI, 27.
Fiancée (la), V, 41.
Fiancée du roi de Garbe (la), V, 48, 286. — VI, 182.
Fidelio, V, 58, 66, 273.
Fille de madame Angot (la), V, 239. — VI, 185, 286.
Filles de feu (les), VI, 286.
Filles de l'air (les), V, 240.
Figlia del Aria (la), V, 58.
Filosofo di Campagna (il), VI, 165.
Fleur de Thé, VI, 185, 191.
Florentin (le) de La Fontaine, VI, 259.
Flûte enchantée (la), VI, 31, 286.
Forêt (la), VI, 128.
Forgeron (le), V, 208.
Forlane (la), V, 17.
Fracasse (le Capitaine), VI, 286.
François Villon, V. 134.
Freyschütz (le), V, 68, 229. —VI, 274.

G

Gammes complètes et progressives pour le violon (les), V, 90.
Garat (Monsieur), VI, 45.
Gavotte (la), VI, 14.
Gigue (la), VI, 21.
Giovanna di Castiglia, VI, 41.
Giroflé-Girofla, V, 144. — VI, 47, 144, 182.
Guèbres (les), VI, 125.
Guillaume Tell, V, 29, 66.
Guillaume Tell (le trio de), VI, 45.

H

Halte du roi (la), V, 239.—VI, 286.
Hamlet, V, 47, 282. — VI, 285.
Harold en Italie, VI, 130.
Héloïse et Abeilard, VI, 190, 286.
Helvétie (duo pour deux hautbois), V, 29.
Henri IV, VI, 273.
Henri (le jeune), VI, 273.
Hippolyte et Aricie, V, 198.
Histoire de l'Harmonie au Moyen âge, VI, 242.
Hommage de la Chanson à Déjazet (l'), VI, 45.
Huguenots (les), V, 68, 191, 239. — VI, 285.
Huître et les Plaideurs (l'), V, 203.

I

Idylle sur la Paix (l'), V, 16.
Indien (l'), V, 143.
Inez de Castro, V, 59.
Iphigénie en Aulide, VI, 19, 76.
Iphigénie en Tauride, V, 67, 76, 77.
Irène, V, 60.
Israël en Egypte de Haendel, VI, 127.
Issé, V, 114.

J

Jardinier et son Seigneur (le), V, 206.
Jeanne Darc, V, 48, 134.
Jeanne de Naples, V, 111.
Jesserida, VI, 109.
Jeu de la Feuillée (le), V, 260.
Joconde, V, 198. — VI, 286.
Jolie Parfumeuse (la), V, 240.
Joseph, V, 66.
Judas Macchabée, de Haendel, VI, 127, 191.
Jugement de Pâris (le), VI, 17.
Juive (la), V, 47. — VI, 285.

L

Lucia, VI, 89.
Lisette de Béranger (la), VI. 45.
Louis IX en Egypte, VI, 78.
Lucrezia Borgia, VI, 88.
Lully et Quinault, ou le déjeuner impromptu, VI, 256.
Luther à Worms, V, 43.

M

Macbeth, VI, 128.
Mahomet, V, 195.
Maison à vendre, VI, 192.
Mam'zelle Rose, V, 42.
Maréchal ferrant (le), V, 82, 206.
Maria Stuarda, V, 62.
Marie-Magdeleine, VI, 128.
Marta, VI, 94.
Matrimonio (il), V, 60.
Médecin malgré lui (le), VI, 277.
Médée et Jason, V, 16.
Menuet (le), VI, 15.
Mérope. VI, 9.
Messe de Requiem, de Verdi, V, 42. — VI, 45.
Messials (the), V, 138.
Messie (le), V, 93. — VI, 127.
Méthode de hautbois, V, 24.
Methode de chant de M. Jules Lefort, V, 38.
Mireille, V, 239. — VI, 47, 95, 182.
Moïse, V, 67.
Molière et Lully, VI, 256.
Morisque (la), 14.
Mormons de Paris (les), V, 47.
Muette de Portici (la), VI, 45, 283.
Muse populaire (la), V, 239. — VI, 286.
Musette (la), VI, 15.

N

Nephté, VI, 78.
Noces de Gamache (les), VI, 269.
Nonne sanglante (la), VI, 277.
Norma (la), V, 58.
Nouvelle troupe (la), VI, 23.
Nuit de Noël (la), de J.-S. Bach, VI, 127.

O

Obéron, V, 66.
Œdipe à Colone, V, 66. — VI, 78.
Olympie, V, 66.
On ne s'avise jamais de tout, VI, 23.
Orfeo, VI, 105.
Orphée, V, 67.
Orphée aux enfers, VI, 41.
Orphelines (les), V, 48.
Otello, V, 60. — VI, 128, 182. — VI, 276.

P

Pandore, VI, 11, 120.
Panurge, VI, 77.
Paradis perdu (le), VI, 237.
Pardon de Ploërmel (le), V, 44, 143, 225. — VI, 41.
Parfumeuse (la Jolie), V, 238. — VI, 42.
Parias (les), V, 95, 143, 192. — VI, 95, 286.
Pâris (le Jugement de), VI, 114.
Passacaille (la), VI, 21.
Passepied (le), V, 113.
Passepied princesse (le), VI, 21.
Pastorale (la), VI, 16, 257.
Pastor Fido (il), VI, 213.
Paul et Virginie, V, 93.
Paulus, de Mendelssohn, VI, 128, 270.
Pavane (la), V, 14.
Peintre amoureux de son modèle (le), V, 79.
Pèlerins de la Mecque (les), V, 77. — VI, 31.
Pénélope, VI, 78.
Péronne sauvée, VI, 78.
Persée, VI, 31.
Pétrarque, V, 64, 65, 140.
Phaéton, V, 200. — VI, 20, 179.
Phèdre, VI, 128.
Philémon et Baucis, VI, 277.
Pied de mouton (le), V, 48.—VI, 239.
Pièces de S. Bach, V, 96.
Pierrot-Fantôme, VI, 47.
Plaideuse (la), VI, 24.
Polonaise (la), V, 15. — VI, 15.
Polydore, V, 114.
Postillon de Longjumeau, V, 31-34, 143, 237.
Prelude (un), de Verdi, VI, 96.
Prés Saint-Gervais (les), VI, 190.
Princesse de Trébizonde (la), VI, 240.
Prisonnier (le), VI, 192.
Prométhée, VI, 11.
Prophète (le), V, 229.
Puritani (I), V, 107.

Q

Quiproquo (le), ou le volage fixé, V, 204.

R

Ragonde, VI, 20.
Raillerie (la), VI, 16.
Reine de Chypre (la), V, 282.
Reine des Péris (la), V, 17.
Requiem de Brahms, VI, 128.
Rendez-vous bourgeois (les), VI, 192.
Retour de voyage à l'étranger (le), VI, 271.
Revue de la Musique, année 1847, VI, 242.
Rhinocéros et son enfant (le), VI, 42.
Rigaudon (le), V. 114.
Robert le Diable, V, 68, 191, 239, 278.

Robin et Marion, V, 260.
Rodogune, V, 194.
Roi pasteur (le), VI, 170.
Roland, de Lulli, VI, 19.
Roland de Roncevaux, V, 134.
Roméo et Juliette, VI, 128.
Rouet d'Omphale (le), VI, 191.
Royaume de Neptune (le), VI, 41.

S

Sage-femme de Montargis (la), V, 240
Samson, V, 194. — VI, 9.
Sancho Pança, VI, 24.
Sopho, VI, 277.
Sarabande (la), V, 16.
Scènes pittoresques, 4e *Suite d'orchestre de Massenet*, VI, 191.
Scherzo d'un quatuor de Cherubini, VI, 191.
Schiller-Marsch, VI, 179.
Selam (le), de M. E. Reyer, VI, 128.
Sérail (les Fêtes du), VI, 114.
Sir Roger de Coverley, V, 17.
Soldat magicien (le), V, 205.
Sonate pour violon, de Leclair, VI, 179.
Songe d'une Nuit d'Eté, de Mendelssohn, VI, 196. — VI, 270.
Sonnambula (la), V, 58.
Sorcier (le), VI, 28, 105.
Statue (la), VI, 286.
Stor, VI, 128.
Suite de violon et orchestre de Raff, VI, 129.
Suite hongroise, de Hoffmann, VI, 128.
Suite hongroise, de J. Massenet, VI, 95.
Sylvia, ou la Nymphe de Diane, VI, 94.
Symphonie en ré majeur, Beethoven, VI, 179.
Symphonie espagnole (la), de M. Lalo, VI, 129.
Symphonie héroïque (la), de Beethoven, VI, 96.
Symphonie romaine, de Mendelssohn, VI, 191.

T

Tamarah, VI, 128.
Tambourin (le), VI, 15.
Tancrède, V, 16.
Tannhauser (le), VI. 180.
Tannhauser-Sage (die), VI, 55.
Tante Aurore (ma), VI, 192.
Tempête (la), VI, 128.
Thémistocle, VI, 31.
Théories musicales (De l'avenir des), VI, 84.
Titon et l'Aurore, VI, 202.
Toilette de Vénus (la), VI, 114.
Tom Jones, V, 205. — VI, 110.
Tolédane (la), VI, 275.
Tour de Babel (la), VI, 191.
Tour du monde (le) en quatre-vingts jours, VI, 187.
Traité d'instrumentation appliqué aux orchestres d'instruments à vent, VI, 83.
Traité d'instrumentation et d'orchestration, V, 23.
Traité théorique et pratique de l'organisation des Sociétés musicales, V, 88.
Traviata (la), V, 29. — VI, 94, 131.
Treize (les), VI, 276.
Treize salles de l'Opéra (les), VI, 187.
Treizième coup de minuit (le), V, 96, 240. — VI, 42.
Tricotet (le), V, 14.
Triomphe de l'Amour (le), V, 16.
Trois Souhaits (les), VI, 26.
Troqueurs (les), V, 78, 204. — VI, 192.
Trouillat (la Famille), V, 287. — VI, 143.
Trovatore (il), VI, 131. — VI, 276

U

Ulysse, VI, 276.
Union de l'Amour et des Arts (l'), VI, 20, 29.

V

Vaisseau fantôme (le), VI, 276.
Val d'Andorre (le), V, 152.
Vallon (le), VI, 42.
Vanloo (M), VI, 185.
Vestale (la), V, 66.
Vie parisienne (la), V, 192. — VI, 41.
Vierges (les Cent), VI, 185.
Visitandines (les), VI, 31

Z

Zaïre, V, 282.
Zoroastre, V, 195.

NOTA I. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique, cités par* M. A. P., *dans* : LA CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874, *pour les mois de* JUIN, JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, voir T. V, pages 42, 43, 138. — T. VI, 41 à 43, 135 à 138, 232 à 234.

NOTA II. — *Pour les titres des pièces écrites par* Mouret, *surnommé le* Musicien des Grâces, *par* Jean-Claude Gilliers, *et cités dans l'article sur* A.-D. Philidor, voir T. V, p. 79.

IV. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS.

Achard (M.), V, 47, 191.
Adam (Adolphe), V, 21.
Adisson, V, 51.
Adler, V, 95.
Aigaliers (Laudun d'), V, 176.
Alary, VI, 81.
Alcan-Lévy (M.), V, 95.
Alcindor, VI, 78.
Alembert (d'), VI, 10.
Alkan (Ch.-V), V, 45.
Allacci, VI, 34 à 40.
Allard (M.), V, 151.
Allard (mademoiselle), VI, 201.
Alphonsine (madame), V, 144.
Alterman (M.), V. 150.
Amann-Weinlich (madame), VI, 284.
Ampère, VI, 277.
Anastasie (M.), VI, 94, 134.
Anatole (M.), V, 144.
Anseaume, V, 205.
Aquila (Marco da l'), VI, 250.
Arban (M.), VI, 240.
Arbeau (Thoinot), VI, 17, 63.
Arezzo (Guido d'), VI, 243.
Argental (d'), VI, 10, 210.
Aristophane, V, 67.
Arnaud (mademoiselle), V, 84.
Arnott, V, 119.
Arnould (Edmond), V, 179.
Arnoult (mademoiselle), VI, 23.
Astruc (Zaccharie), V, 179, 275.
Aubanel (M. Théod), V, 64, 138-140.
Auber, VI, 276.
Aubert, VI, 23.
Aubert (M. de Saint), VI, 10.
Aubeterre (le marquis d'), VI, 169.
Audinot, VI, 22.
Aujac (mademoiselle), VI, 231, 239.
Aumont (le duc d'), VI, 125.
Autenrieth (le dr), V, 169.
Avocat (Gustave), V, 64, 93.

B

Bachaumont, VI, 111, 203.
Baculard d'Arnauld, V, 280.
Bagier (M.), V, 238, 284. — VI, 47.
Baif, V, 270.
Baldi (mademoiselle), VI, 225.
Balfe, V, 29.
Ballard, VI, 250.
Ballot (M.), VI, 214.
Baluze (M.), V, 95.
Bannelier (M.), VI, 227.
Banville (Théod. de), V, 179.
Barallier (le dr), V, 167.
Barbier, V, 227.
Barbier (M. Jules), V, 135. — VI, 94.
Barbier de Montaut, V, 259.
Barnolt (M.), VI, 190.
Barnum, VI, 176.
Barot (M.), VI, 190.
Barraud (M.), V, 130.
Barré (M.), VI, 286.
Barrett, V, 122.
Barrias (M.), VI, 51.
Barrillot (François), V, 179, 275.
Barter, VI, 159.
Bartoli, V, 121.
Bataille (M.), V, 262 à 264. — VI, 44.
Bataille (M. le dr), VI, 69.
Bâtard (mademoiselle), V, 153.
Baudelaire (Charles), V, 180.
Baudoin (M.), VI, 141.
Baudon, VI, 201.
Baudry (Paul M.), V, 213. — VI, 33, 52, 188.
Baur (M. J.), V, 95.
Bayle, V, 103.
Bazin (M.), V, 83.
Beaugrand (mademoiselle), VI, 45.
Beaumavielle, VI, 205.
Beaumont (M. de), VI, 281.
Beauvallet, V, 171.
Beethoven, V, 66, VI, 272.
Belgirard (mademoiselle), V, 151, 153.
Bélia (mademoiselle), V, 231.
Bell (mademoiselle Lina), V, 192, 233, 285. — VI, 95.
Bell (mademoiselle Zina), VI, 42.
Bellay (Joachim du), V, 174, 270.
Bellieu (Rémy), V, 177, 270.
Bellini, V, 110.
Belloy (M. de), VI, 111.
Belocca (mademoiselle de), VI, 144.
Belval (mademoiselle Marie), V, 47, 191, 239, 278 à 280. — VI, 42.
Benelli, V, 108.
Bennati (M. le dr), V, 168. — VI, 71.
Benne-Baron, VI, 156.
Benoiston de Châteauneuf. V, 98. — VI, 155.
Benson, V. 29.
Bérard (madame), VI, 26.
Bercioux (M.), V, 42.
Berger, V, 197.
Bériot (Charles de), V, 111, 105,
Berlioz, V, 23, 130, 138. — VI, 32, 107, 179.
Bernard, V, 95.
Bernier, VI, 257.
Bernouilly, V, 51.
Bernardel frères (MM.), V, 95.
Berthelier (M.), VI, 190.
Bertini (Henri), VI, 82.
Bertrand (M.), V, 95, 270.
Besozzi (Jérôme), V, 20.
Besson (M.), VI, 100, 150.
Beudant, V, 119.
Bibbiena (les frères), VI, 196.

Bigottini, VI, 53.
Bilbaut Vauchelet, V, 152.
Biot, V, 119.
Bizet (M. Georges), V, 239. — VI, 190.
Blaise, V, 79.
Blanc (Adolphe), VI, 273.
Blanc (M. Charles), V, 85.
Blatt, V, 29.
Blau (Edouard), V, 46.
Bloch (mademoiselle Rosine), V, 46, 283.
Blot (mademoiselle Angèle), VI, 187.
Blum (M. E.), V, 47, 287. — VI, 42, 43.
Bocage (M. H.), V, 95. — VI, 92.
Bockholtz-Falconi (Mme), VI, 268.
Bocquet, VI, 201.
Boèce, VI, 242.
Boëtie (Etienne de la), V, 175.
Boëtte (madame veuve), V, 237.
Bogdani (mademoiselle de), V, 287.—VI, 47.
Boïeldieu (M.), V, 237.— VI, 192, 286.
Boileau, V, 26.
Boissard, V, 52.
Boissière de Montferrand (Jean de), V, 177.
Bompland, V, 124.
Bollani (Dominique) VI, 249.
Boni, V, 270.
Bonnassies (M. Jules), V. 87. — VI, 237.
Bonnehée (M.), V, 85.
Bonnesseur (mademoiselle), VI, 231.
Borde (la), VI, 122.
Bordier (M. H.), V, 126.
Bordogni, V, 41. — VI, 80.
Borel (mademoiselle), V, 150.
Bosquin (M.), V, 46, 83, 283, VI, 272.
Bottée de Toulmon, V, 254.
Boudin (M. le dr), VI, 153.
Bouffé, V, 106.
Bouhy (M.), V, 47, 233.—VI, 42, 190, 286.
Bouillet (M.), V, 270.
Bouilly, VI, 191.
Boulanger (M.), VI, 52, 113.
Bourbouresque (M.), VI, 189.
Bourdais (M.), V, 239.
Bourette, VI, 22.
Bourgault-Ducoudray (M.), VI, 128.
Bourgeois (M. Emile), V, 138,
Bournet (M.), V, 267.
Boutin (madame Marie). VI, 240.
Brabant (mademoiselle), VI, 110.
Brackeleer (M.), V, 42.
Brandl, V, 29.
Brandus (M.), VI, 162.
Braun, VI, 76.
Braunch (Robert), VI, 56.
Bressoles (madame), V, 96, 144.
Bret (Emile de), V, 26.
Breton (mademoiselle), VI, 47.
Breuillé (madame), V, 231,
Bridel, V, 25.
Brindis (M.), V, 150.
Brion d'Orgeval, V, 83, 192. — VI, 239.
Brod, V, 20, 24.
Brossard (l'abbé), VI, 17.
Brumel, VI, 250.
Bruneau (M.), V., 151.
Brunet-Lafleur (mademoiselle), VI, 191, 226.
Brydone, VI, 262.
Burney, V, 40.
Burq (M. le docteur), V, 234.
Bussière (M. de la), VI, 110.
Busson (M.), VI, 66.
Byron (lord), VI, 278.

C

Cabarrus (M. le docteur), VI, 69.
Cabel (Marie), V, 96, 144, 230. — VI, 42.
Cafarelli, VI, 263.
Cahier (le père Ch.), V. 129, 162, 260.
Caillot (madame), V, 285. — VI, 24.
Caldara, VI, 167.
Camargo (la), VI, 53.
Cambert, VI, 257.
Cambon (M.), V, 246 à 251.
Campion (M.), V., 246 à 251.
Campra, V, 114.
Cantié (M.), VI, 223.
Capoul (M.), V, 93. — VI, 173.
Capponi (M.), V, 43.
Caraffe, VI, 76.
Cardwell, V, 170.
Carl Engel, V, 7.
Caron (madame), V, 46, 147.
Carrara Angiolo (madame), V, 45.
Carré (M.), V, 227.
Cartel (madame), VI, 53.
Carter, VI, 56.
Carvalho (madame), V, 239, 285. — VI, 184, 278, 279, 286.
Carwell, V, 98.
Casa, V, 176.
Castellano (M.), V. 237.
Castet, VI, 26.
Castil-Blaze, V, 15. — VI, 34, 205,
Cazaux, VI, 258.
Cellet (M. Ludovic), VI, 256.
Cellier (mademoiselle), V, 150.
Cerrito, VI, 53.
Certon (P.), V, 270.
Chabanon, V, 202. — VI, 12.
Chabeaux (M.), V. 149.
Chabrillat, V, 286.
Champfleury, V, 46, 224. — VI, 237.
Champfort, VI, 265.
Champion (madame), V, 153, 192.
Champollion, V, 7.
Champollion jeune, VI, 242.
Champville, VI, 24.
Chanzler, VI, 56.
Chaperon (M.), V, 246 à 251.
Chapuy (mademoiselle), V, 83. — VI, 47, 190.
Charelli, V, 233. — VI, 42, 281.
Charles VI (L'Empereur). VI, 167.
Charnacé (M. Guy de), V. 85, 86, 87. VI, 45.
Chassé, VI, 205.
Châtelet (madame du), V, 201. — VI, 209.
Chélard, V, 58.
Chenu (M. le docteur), VI, 152.
Chéret (M.), V, 246 à 251
Chéri (Rose Anna), VI, 281.

Chéri (Victor), VI, 280.
Cherubini, V, 66.
Chevalier (mademoiselle). V. 233. — VI, 95, 190, VI, 42.
Chevé Amand (M.), VI, 128.
Chevé (M. le docteur), VI, 69, 191.
Chladni, V, 117.
Chollet, VI, 73.
Chopin, V, 45.
Chouquet (M. Gustave), V, 95.
Christian (M.), VI, 190,
Ciacona (la), VI, 19.
Cideville, VI, 11.
Cimarosa, V, 109. — VI, 112.
Clairval, VI, 22, 14.
Clairville (M.), VI, 42.
Clapisson, V, 29.
Claretie (M. J.), VI, 237.
Clark (M.), V. 170.
Clément (M. Félix), VI, 57, 110.
Clodomir (M.), V, 88.
Cloët (l'abbé), VI, 243.
Clotilde, VI, 53.
Coccia, V, 60.
Cœdès (M.). V, 96. — VI, 96. — VI, 185.
Cogniard (M.), V, 96.
Cohen (M. Jules), VI, 45, 94.
Colalto, VI, 24.
Coligny (M. Ch), VI, 284.
Colletet (Guillaume), V, 174.
Colonne (M.), VI, 128, 191, 273.
Comte (J. M.), V, 192.
Condorcet, VI. 209.
Consonove (M), V, 64.
Constantin (M.), VI, 47.
Contant d'Orville (les frères), V. 81.
Conte (M. Jean), VI, 239, 276, 281.
Conti (M.), V. 140.
Contini (M.), VI, 285.
Cooper (M.), VI, 190.
Coppée (François), VI, 237.
Coppel (M.), V. 84.
Corneille, V, 194.
Cornu (M.), V. 238.
Cossa (M. Pietro), V, 138.
Couppey (M. le), V, 150.
Coussemaker (M. de), V, 6, 254. — VI, 163, 242, 243.
Courtois (M. Antoine), V. 95. — VI, 158.
Couturier (M), V, 152.
Coyer (l'abbé), VI, 263.
Cramer, VI, 82.
Crémieux (M. Hector), V, 47, 287, VI, 43.
Crescimboni, V, 175.
Cressent, V, 46.
Creuzer, V, 10.
Crichton (Alexandre), V, 169.
Croharé (M.), V, 239.
Crosnier, V, 134.

D

Dailly (M.), V, 144.
Dalayrac, VI, 192.
Dalti (mademoiselle), VI, 286.
Damoreau (madame), V, 41, 274. — VI, 80.
Danbé (M.), VI, 127, 235, 274.
Dancourt, V, 205.
Dandeville (mademoiselle), V, 149.
Danjou, 242, 243.
Dante, V, 177.
Danzi, VI, 81.
Daram (mademoiselle), VI, 189. 284.
Dauberval, VI, 201.
Daubray (M.), V, 287.
Daurat, V, 270.
Dauvergne, V, 77.
Dauverné (M.), VI, 72.
David (M. E.), V, 8.
David (Félicien), V, 14, 83, 141.
David (M.), V, 47.
David (M. Samuel), VI, 285.
Davide, VI, 80.
Debillemont (M). V, 96. — VI, 42.
Debillemont (mademoiselle), V, 149.
Decoureille (M.), V, 42.
Decroix (madame), V, 231.
Deforges, VI, 191.
Deiner (Joseph), VI, 8.
Déiazet (mademoiselle), VI, 45.
Delacroix, V, 79.
Delafontaine, VI, 53.
Delannoy (M. J. B.), VI. 42.
Delautel, V, 208.
Delcambe (M.), VI, 65.
Deldevez (M.), V, 188. — VI, 219.
Delepierre, V, 165.
Delisle, VI, 23.
Della Maria, VI, 192.
Delle Sedie, V. 83, 191. — VI, 80.
Delsarte (M.), V, 69, 264 à 269. VI, 273.
Denault (mademoiselle Cécile), VI, 275.
Denne-Baron (madame), V. 95.
Dennery (M.), V, 286. — VI, 187.
Desboulmiers, V, 206.
Desbrosses, V, 79. — VI, 24.
Deschamps (Antoni), V. III. — V, 180.
Deschamps (Emile), V, 180.
Deschamps (mademoiselle), VI, 23, 24.
Deschamps (Marie), V, 285.
Desclauzas (madame), V, 287.
Desglands (mademoiselle), VI, 24.
Desnoiresterres (M. Gustave). VI, 30.
Desplechin (M.), V, 246 à 251.
Despréaux, V, 113.
Dessane (M. Louis), V, 89. — VI. 65.
Destin (mademoiselle Maria), VI, 239. 285.
Destouches, V, 16, 114.
Desvignes, V, 238.
Dethou (Léon), VI, 83.
Deville, V, 256.
Devrient (Edouard), VI, 269.
Dezède, VI, 78.
Didier (M.), V, 87.
Didron, V, 130, 253.
Dietsch, VI, 276.
Dieu (M.), V. 152.
Dodolin, V, 255.
Donizetti, V, 62. — VI, 88.
Dorus (M.), VI, 72.
Dorval (Marie), V, 106.
Draghi (Antonio), VI, 35.
Dryden, V, 76.
Dubarry (la), VI, 169.

Dubreuil (M.), VI, 47, 92.
Ducasse (mademoiselle), V, 84, 233. VI, 42, 190.
Duchemin (N.), VI, 250.
Duchesne (madame), V, 239, 285. — VI, 184.
Dufau (M.), VI, 95.
Dufriche, V, 233, 285. — VI, 42, 190.
Dumas (Alexandre), V, 71.
Dumas (le sieur), V, 238.
Duni, V, 76, 207. — VI, 106.
Dupin (madame), VI, 11.
Duprat (M.), V, 140.
Duprez (M.), V, 264 à 269. — VI, 171.
Dupuis (M.), VI, 190.
Dupuy (madame), V, 231.
Durand (M.), VI, 95.
Durazzo, VI, 106.
Durer (Albert), V. 73.
Durieux (M.), VI, 161.
Duval (Alexandre), VI, 192.
Duval (M. G), V, 239.
Duval (mademoiselle), VI, 190.
Duvernay, VI, 53.
Duvernois (M.), VI, 47.
Duvernoy (M.), V, 262 à 264. — VI, 190.
Duvivier (mademoiselle), V, 84, 152.

E

Edé (M.), VI, 43.
Elssler, VI, 53.
Elwart (M.), V, 83, 239.— VI, 283.
Elysabeth (la reine), V, 175.
Emiliani (mademoiselle), VI, 89, 134.
Emmanuel (M.), V, 239, 286.
Ehrhart (M.), VI, 286.
Escudier (M. Gaston), VI, 237.
Escudier (M. L.), V, 285.
Espinosa (M.), V, 149.
Etienne, V, 198.
Euripide, VI, 99.

F

Fage (Adrien de la), V, 22, VI, 250
Fagotti (M.), VI, 94.
Falbaire, VI, 191.
Fargueil (M.), V, 264 à 269.
Farinello, VI, 170, 261.
Farrenc (M.), VI, 106.
Fau (le docteur S.), V, 94.
Faure (M.), V, 46, 79, 230. — VI, 42, 131, 139, 141.
Faustina, VI, 165.
Favart (mademoiselle), V, 79. — VI, 24, 106.
Febvre (M.), V, 144.
Félix (Lia), V, 48.
Fernand Cortès, V, 15.
Fernando (M.), VI. 182, 231.
Fétis, V, 6, 40.—VI, 106, 242, 244, 246.
Feuillet (M. Octave), V, 286. — VI, 190.
Fielding, VI, 110.
Filiati (madame), V, 192.
Fischer (M.), VI, 95, 239.
Fissot (M. Henri), VI, 191, 227.
Fleurigny (mademoiselle), VI, 23.
Fleury (M.), V, 169. — VI, 58.
Floquet, VI, 20.
Foix (le duc de), VI, 210.
Foliari (mademoiselle), V, 239. — VI, 231.
Fontaine (Charles), V, 177.
Fontaine (madame de), VI, 13.
Fontenay Chaulieu, V, 26.
Forges (M. de), V, 238.
Forkel, VI, 244.
Forveille (M.), VI, 65.
Fossati (M. le docteur), VI, 69.
Foucher (M. Paul), VI, 237.
Fouquet (mademoiselle), V, 191.
Fournier (M. Ed.), VI, 237.
Fournier (le jeune), VI, 244.
Foussier (Edouard), V, 133, 138.
Fradel (M.), VI, 110.
Framery, V, 40, 81.
Franck (J.), V, 103.
Franck (mademoiselle), V, 192, VI, 281.
Francon de Cologne, VI, 243.
Franqueville (M. de), VI, 11.
Fréron, VI, 209.
Frezzolini (la), VI, 89.
Froment (M.), V, 285.
Fugère (M.), V, 289.
Fursch-Madier (madame), V, 83, 192. — VI, 230, 272, 276.
Fust, VI, 245.

G

Gabrielli (Catarina), VI, 164-170, 261 à 207.
Gabrielli (le prince), VI, 164.
Gafori VI, 247, 248.
Gailhard (M.), VI, 137, 191, 225, 280.
Galin (M.), VI, 71.
Galitzin (le prince), V, 128.
Gallet (Louis M.), V, 191. —VI, 128, 276.
Gallet (madame), VI, 285.
Galli, VI, 80.
Galli-Marié (madame), V, 239.—VI, 95, 190.
Galuppi, VI, 164,
Gambogi, V, 29.
Gand (M. Eugène), V, 95.
Garcia, VI, 81.
Garcia (madame Eugénie), V, 110, 111.
Garcia (Manuel), V, 40.
Garcia (dit *lo spagnoletto*), VI, 165.
Garcin (M.), VI, 45.
Gardel, VI, 114.
Garnier, V, 20. — VI, 31, 115, 252.
Gaugiran, VI, 257.
Gaspara Tempa, V, 175,
Gautier (M.), V, 253.
Gautier (M. Eugène), VI, 26, 239.
Gautier (Théophile), V, 48, 179.
Gautrot (M.), V, 100. — VI, 150.
Gay-Vernon (le général), V, 56.
Gebauer (M.), V, 238.
Gelin (Nicolas), VI, 201.

Geoffroy (mademoiselle Coralie), VI, 190.
Georges (Julia), V, 192.
Gerbert, V, 54.
Gevaert, VI, 84.
Ghiselin, VI, 250.
Gibier (M.), V, 150.
Gilette (M.), V, 285.
Gillet (M.), V, 151.
Gilliers, V, 79.
Ginguené, V, 44.
Girard (M.), VI, 73.
Girardin (madame de), (Delphine Gay), V, 181.
Giraudet (M.), VI, 89, 94.
Gluck, V, 66. — VI, 17, 32, 77, 105.
Godefroid (madame), VI, 285.
Gœthe, V, 177.
Gondar (Mistress Sara), VI, 166.
Gorlouski (le prince), V, 128.
Gossec, V, 196.
Gosselin (mademoiselle), V, 240.
Got (M.), V, 133, 138.
Gottmann, VI, 56.
Goudimel (C.), V, 270.
Gounod (M.), V, 239. 285.
Gouvy (M.), V, 274.
Grandval (madame la comtesse de), VI, 95, 128.
Grangé (M. Eugène), V, 47. — VI, 45.
Granier (madame), V, 144.
Granjon (R.), VI, 250.
Grasse (M. le dr), VI, 74.
Grétry, V, 23, 76, 238.—VI, 15, 32, 191, 216.
Grimm, VI, 203.
Grisar, V, 230, 239. — VI, 230, 286.
Grisi (la), V, 41. — VI, 89.
Grisi (Carlotta), VI, 53.
Grisy (M.), V, 84.
Grisolle (le dr), V, 169.
Grivot (madame), V, 287.
Grotte (Nicolas de la), V, 270.
Guadagni, VI, 165.
Gueymard-Lauters (madame), V. 47. — VI, 45.
Guichard (M.), VI, 25, 258.
Guillaume le Bé, VI. 250.
Guillot (M.), V, 287.
Guimard (la), VI, 53, 201.
Guiraud (M.), VI, 272.

H

Habays (M.), V, 287.
Habeneck, VI, 46.
Haendel, V, 75, 138.
Haguenauer (M.), V, 150.
Halanzier (M.), V, 95, 191, 239.—VI, 131.
Halary (M.), V, 100.— VI. 150.
Halévy (M. L.), V, 239. —VI, 41.
Hamburger (M.), V, 286.
Hamel (du), V, 120.
Hartmann (M.), éditeur. VI, 130.
Hasse, VI, 165.
Hassenfratz, V, 55.
Hautefort (le marquis de), VI, 169.
Hautin, VI, 250.
Hawkins (John), VI, 59.
Haydn, VI, 17.
Haymé (M.), V, 286.
Heinel, VI, 53.
Heister, V, 121.
Helmholtz, V, 122.
Helvétius, VI, 18.
Hémery (M.), V, 286.
Hénault (le président), VI, 210.
Henry (madame), V, 96.
Hercule II (le duc de Ferrare), VI, 188
Heriveus (le scribe), V, 255.
Hermenge (M. G.), VI, 65.
Hérold, V, 153. — VI, 192.
Hérold (M.), VI, 284.
Hervé (M.), V, 240. — VI, 190.
Herz, (H.), V, 45. — VI, 82.
Herrfeld (M), V, 95.
Heulhard (Arthur), V, 45 95. — VI. 90, 139.
Heuzey (M.), V, 286.
Heymann (M.), V, 150.
Hickes (docteur), VI, 159.
Higgins, V, 122.
Hillemacher (M.), V, 84.
Hirtz (M.), V, 267.
Hoffmann, VI, 192.
Homère, VI, 99.
Homerville (M.), V, 287.
Hostein (M.), V, 96.
Howe (mademoiselle Jenny), VI, 191.
Huet (mademoiselle), V, 84.
Hugo (Victor), V, 27.
Humbert (M.), VI, 92.
Humboldt, V, 124.
Husson Morel (M.), V, 151.

I

Imbert (M. G. J.), V, 64, 138.
Ismaël (M.), V, 285.

J

Jacoby (M. Georges), VI, 42.
Jaëll (madame), VI, 179.
Jean Paul (M.), V, 287.
Jeliotte, VI, 11.
Jennius (M.), VI, 113.
Joannès (de), V, 162.
Jodelle, V, 270.
Joly (Anténor), VI, 46, 186.
Jonas (M.), VI, 47.
Josquin des Prés, VI, 250.
Jourdan (M.), VI, 239, 268.
Jouvin (M.), V, 225.
Jubal, VI, 56.
Jubinal (Achille), VI, 62.
Judic (madame), V, 287.
Julia, VI, 53.
Julien (M.), VI, 287.
Jullien (Adolphe), V, 95, 188. — VI, 45. 109.

K

Kalkbrenner, VI, 82.
Kastner (Georges), V, 101, 115.—VI, 184.
Kastner (Fred.), V, 122.
Katers (madame de), V, 106.
Kircher (le père), V, 51.
Kleym (madame), V, 285.
Klosé (M.), VI, 72.
Krauss (madame), V, 47, 251. — VI, 89.
Kreutzer (Léon), V, 179. VI, 273.

L

Labarte, VI, 163.
Labbé, V, 79.
Lablache, V. 106. — VI, 80.
Laborde, V, 75.
Laborde (madame R.), VI, 95.
Lachèze (le docteur), V, 171.
Lacombe (madame Louis), V, 93.
Lacombe (M. Louis), V, 93, 287, VI, 274.
Lacome (M.), V, 238.
Lacoste, V, 16.
Lacroix (M. Paul), VI, 57, 237.
Laennec, VI, 103.
Lafleur (M.), V, 95.
La Fontaine, VI, 258.
Lafleur (Jacques et Joseph), V, 95.
Laïs, V, 38.
Lajarte (M. de), VI, 52.
Lalliet, V, 20.
Lamartine, V, 111.
Lambert, VI, 13.
Lambert Sainte-Croix (M.), VI, 284.
Lamoureux (M. Ch.), V, 93. — VI, 94. 127, 134, 191, 223, 269, 286.
Langlé (Fernand), VI, 78.
Langlois, VI, 61.
Lani, VI, 201.
Lapret (M. Edouard), V, 90.
Larochelle (mademoiselle), V, 151.
Larrivée (madame), VI, 201.
Laruette, V, 80, — VI, 22, 24.
Lasalle (Albert de la). — V, 19, 91, 237, VI, 187.
Lassalle (M.), V, 137, 191. — VI, 144.
Lassus (Orlande de), V, 270.
Laurencin (M.), V, 238.
Laurens (M.), VI, 281.
Laurent, V, 20.
Lavastre (M.), VI. 254.
Laverand (M. le docteur), VI, 156.
Lavigne, V, 20.
Lavoix (fils), V, 162.
Leclair, VI, 179.
Lecocq (M. Ch.), VI, 185, 190, 236, 237.
Leconte de Lisle, V, 179.
Lecoutre (M.), VI, 110.
Lefort (M.), V, 150.
Lefort (Jules), V, 38.
Le Froid de Méreaux, VI, 78.
Lefuel de Méricourt, VI. 204.
Legrand (mademoiselle B.), VI, 190.
Legros, VI, 201.
Lejeune, VI, 24.
Leland, VI, 60.
Lemaire, V, 231.
Lemaire (M. Théophile), V, 40.
Le Marchand, VI, 76.
Lemarchand (M.), V, 255.
Lemoine (M. Achille), V, 93.
Lemoine (M. Henri), VI, 90.
Lemoyne, VI, 78.
Lenormant, V, 10.
Lepers (M.), VI, 285.
Leriche (M.), V, 144.
Leroy ou Leroi (mademoiselle), V, 203.
Leroy (M.), VI, 229.
Lesueur, V, 238.
Leterrier (M.), VI, 42, 185.
Leuven (M. de), V, 238.
Levasseur, V, 262 à 264. — VI, 171.
Lévy (Michel M.), V, 167.
Lhérie (M.), V, 47, 143. — VI, 42, 190.
Lhéritier (mademoiselle), V, 143.
Lichtlé (M.), VI, 238.
Linas (M. le docteur), VI, 152.
Lind (Jenny), VI, 176.
Linguet (M.), V, 144.
Lissajoux, V, 122.
Litolff (M.), V, 48, 240. — VI, 186.
Littré (M.), V, 20.
Lobreau, VI, 24.
Locher (M.), V, 21.
Locle (M. du), V, 225, 285. — VI, 184. 281.
Lombard de Genève (M.), V. 98, 166.
Longchamps, VI, 192.
Loquin (M. Anatole), VI, 84.
Lory (mademoiselle Henriette), VI, 239.
Louis (M. Antonin), V. 240.
Louis (M.), VI, 75.
Louvois (le marquis de), V, 62, 105.
Luc (frère), VI, 10.
Lucas (M. Hippolyte), VI, 229.
Lucca (la), VI, 47.
Luco (M.), V. 286.
Luft, V, 29.
Lully, V, 16. — VI, 19, 256 à 260.
Luscinius, VI, 60.
Luther, V, 70.
Luzy (mademoiselle), VI, 23.
Lyonnet (M. Anatole), VI, 45.
Lyra (Nicolas de), VI, 56.

M

Mac-Mahon (madame la maréchale de) VI, 47.
Madelène (Stephen de la), VI, 91.
Maffei, VI, 9.
Magnanini Giovanni (M.), VI, 41.
Magnus (M.), VI, 275.
Magny (Olivier de), V, 176.
Maini (M.), V, 42.
Malder ou Maldère (Van), VI, 25.
Maletti (Jean), V, 270.
Malibran (madame Marie), V, 41, 57 à 63, 105 à 112. — VI, 80.
Mancel (M. le docteur), VI, 69.
Mancini, V, 40.
Mandl (M. le docteur), V, 169.

Manotte (mademoiselle), V, 149.
Manoury (M.), V, 84, 152, 191, 280. — VI, 43, 276.
Manzoni (Alessandro), V, 42.
Marcel, VI, 18.
Marcello (madame), VI, 52.
Marchal de Calvi (le docteur), V, 97. — VI, 152.
Marcy (l'abbé de), VI, 167.
Maréchal (M. Henri), VI, 94.
Marescot (M. Fernand de), VI, 237.
Marié (mademoiselle Paola), VI, 190.
Mariette, V, 7.
Marietti (madame), VI, 285.
Marix (M.), VI, 66.
Marmontel (M.), V, 84. — VI, 82.
Marot (M. Gaston), VI, 42.
Marsick (M.), VI, 223.
Martin (le P. A.), V, 260.
Martinet (M.), V. 134.
Martini, VI, 27, 238, 273.
Marx (A. M.), V. 240.
Massart (M.), V, 150.
Massé (M. Victor), V. 83, 93, 141, 169, 264 à 269.
Massenet (M. J.), V, 83, 274. — VI, 128, 237, 239.
Mathias (madame G.), VI, 95.
Mathias (M.), V, 149.
Mathieu (M.), VI, 90, 240.
Mathis Lussy (M.), V, 35.
Maton (M.), VI, 230.
Mauduit (mademoiselle), V, 84, 137, 191, VI, 284.
Maury, V, 10.
Maygrier, V, 103.
Maynard, 176.
Mayrhofer, V, 273.
Mazilier, VI, 114.
Méhul, V, 66. — VI, 17, 78, 191. — VI, 273.
Meifred (M.), VI, 72.
Meilhac (Henri), V, 239. — VI, 41.
Melchissédec (M.), VI, 47.
Membrée (M.), V, 84, 95, 133. — VI, 190.
Mendelssohn, VI, 268.
Mendès (Catulle) (M.), V, 48.—VI, 286.
Ménétrier, V, 165, 237.
Mengotti, VI, 165.
Ménier (M. Paulin), V, 47, 287.
Menu (M.), V, 84, 143.
Mercadante, V, 60.
Mercier de Compiègne, VI, 217.
Mercier (mademoiselle), VI, 110.
Méreaux (Amédée), V, 42.
Méric Lalande (madame), VI, 80.
Merle (J. C.), VI, 256.
Merlin (M.), V, 164.
Mermet (M.), V, 134.
Métastase, VI, 166.
Metastasio, V, 177.
Meyer (Eugénie), V, 111.
Meyerbeer, V, 29, 68, 227. — VI, 41.
Mézières (M.), de l'Académie, V, 140.
Michael Costa (sir), V, 94.
Michaud, VI, 30.
Michelin (M.), V, 255.
Michot, VI, 268.
Miclos (mademoiselle), V, 150.
Miewinski (Ladislas), V, 239. — VI, 182.
Milher (M.), V, 286.
Millaud (M. Albert), VI, 186.
Minato, VI, 35.
Minich (M.), de Padoue, V, 140.
Miroir (mademoiselle), V, 287.
Misson, V, 51
Mistral (M.), V, 140.
Moblet, VI, 53.
Moigno (M. l'abbé), VI, 69.
Moineaux (M. Jules), V, 95.
Moisset (mademoiselle), VI, 239.
Molé (M.), V, 151.
Moncrif (M. de), V, 202. — VI, 13.
Mondonville, V, 106. — VI, 202.
Monet, V, 77.
Monge, V, 51.
Monneret (M.), V, 169.
Monrose (mademoiselle), V, 231.
Monsigny. V, 76, 207. — VI, 191.
Monteil (Alexis), V, 102.
Montibert (mademoiselle), V, 153.
Montval (M.), V, 144.
Montessua, VI, 53.
Monvel, V, 173. — VI, 24.
Moreau Cinti (M.), V, 262 à 264.
Morhof, V, 121.
Morio (madame), VI, 276, 282.
Morillo, VI, 209.
Morley Thomas, V, 41.
Mortier (Arnold), VI, 239.
Moschelès, VI, 82.
Moser, VI, 76.
Mouret, V, 78. — VI, 16.
Mousseau (M.), V, 286.
Moustou, V, 464.
Mozart, V, 24. — VI, 5 à 8.
Mozart (madame Gabrielle), VI, 5 à 8.
Murray, V, 7.
Musset (Alfred de), V, 23, 42, 111.

N

Nadaud (madame), V, 285. VI, 281.
Nanteuil, VI, 257.
Naeglin (M.), V, 151.
Nantier-Didiée (madame). VI, 42,
Narbonne (M.), VI, 110.
Nau, VI, 76.
Néaulme, VI, 13.
Neissel (mademoiselle), VI, 23.
Nelly (mademoiselle), V, 287.
Neukomm (Edmond), V, 31, 143, 238.
Neveu (M.), V, 285. — VI, 286.
Nicolaï (M.), V, 42.
Nicolet, V, 207.
Nicolini, V, 47. — VI, 171, 285.
Nicolo, V, 198. — VI, 192, 257.
Nicot (M.), V, 83, 339. — VI, 230.
Nigra (M. le Chev.) V, 140.
Nilsson (mademoiselle), V, 47. — VI, 172, 251, 285.
Ninon de l'Enclos, V, 16.
Nisard, VI, 243.
Nodier (Charles), V, 180.
Noémie (mademoiselle), V, 287.

Noris (Mathieu), VI, 201.
Nourrit (Adolphe), V, 107. — VI, 171.
Noverre, V, 113. — VI, 52, 113.
Nuitter (M. Ch.), V, 239.—VI, 52, 239. 286.

O

Obrecht, VI, 250.
Odbert (l'abbé), V, 255.
Œglin de Reutlingen, VI, 250.
Offenbach (M. Jacques), VI, 42. — VI, 41, 109.
Onslow (M.), VI, 180.
Oppert, V, 7.
Origny (d'), VI, 29.
Ormeni (mademoiselle), VI, 134. — VI, 94.
Osmoy (M. le comte d'), VI, 238.
Ossian, V, 273.
Oswald (M. Fr.), VI, 285.
Otello, VI, 94.
Oulmon (madame), VI, 95.

P

Pacini, V, 60.
Pacchiarotti, VI, 265.
Padilla (M.), VI, 134.
Pagès (Alphonse), VI, 237.
Paisiello, VI, 112.
Paladilhe (M.), VI, 128.
Palianti, V, 233.
Panny, V, 29.
Paran, VI, 23,
Paris (Mathieu), V, 259. — VI, 71.
Parville (H. de), V, 123.
Pasdeloup (M.), VI, 47, 223, 268.
Pasta (madame), V, 41. — VI, 80.
Paterno, V, 175.
Patti (madame Adelina), V, 93. — VI 47, 90, 139, 140.
Paulin (M.), V, 262 à 264.
Pauly (M.), 144.
Pécour, VI, 18.
Pellegrin (l'abbé), V, 193.
Pellegrini, V, 41. — VI, 80.
Pelletier (Jacques), V, 174.
Pellin (M.), 152.
Pergolesi, V, 73.
Pérignon (M. de), V, 105.
Péronard (le sieur), VI, 284.
Perret, V, 12.
Perrin (l'abbé), VI, 257.
Perrin (M. S.), V, 134.
Persiani (madame), V, 41.
Peschard (madame), VI, 190.
Pescheux (M.), V, 144.
Peslin (mademoiselle), VI, 201.
Pessard (M. Emile), V, 48. — VI, 286.
Peters (M.), V, 239. — VI, 67.
Peters (mademoiselle), VI, 231.
Petit (M.), V, 192. — VI, 230, 272.
Pétrarque, V, 129.
Petrucci (Ottaviano dei), VI, 244, 246, 248.
Petter (Nicholas), V, 121.
Philidor (madame Elyse), V, 204.
Philidor (André-Joseph-Hélène-Danican), V, 74 à 82, 203 à 208. — VI, 22 à 32, 105 à 113, 200 à 207.
Philippe (don), duc de Parme, VI, 263, 264.
Piccinelli (mademoiselle), VI, 24.
Piccini, VI, 77, 78.
Pigale, VI, 11.
Pillet (Léon), VI, 46.
Pisaroni (la), VI, 80.
Pitrot (mademoiselle), VI 201.
Platel, V, 45.
Pline, V, 119.
Plott, V, 52,
Poinsinet (M.), VI, 110, 200, 202.
Poinsinet (le jeune), VI, 24.
Poise (M. Ferdinand), VI, 110.
Poitevin (mademoiselle), V, 147.
Polignac (le prince de), V, 43.
Pommereul (mademoiselle), V, 150.
Pommier (Amédée), V, 181.
Ponchard, V, 204, 264 à 269.
Pont de Vesle, V, 280.
Pontécoulant (de), V, 20.
Pontus de Tyard, V, 270.
Pop Mearini (M.), V, 84.
Poret, V, 21.
Porpora, VI, 165.
Potel (M.), VI, 190.
Pottier (M. A.), V, 254.
Pottier (mademoiselle), V, 150.
Pottier de Lalaine (M.), V, 85.
Pougin (Arthur), V, 92, 115, 192.
Pougner (M. l'abbé), V, 130.
Pozzoni (madame), VI, 89, 94, 134, 231.
Pradeau (M), V, 144.
Pradher, V, 204.
Preller, V, 10.
Pressensé (mademoiselle de), V, 149.
Prévost (mademoiselle), V, 113.
Prévost (M.), V, 171.
Prévôt, VI, 53.
Prunet (M.), V, 143, 192. — VI, 286.
Puget (M.), V, 144, 186.

Q

Quétant, V, 206.
Quinault, V. 79, 193.

R

Raban-Maur, V, 175.
Rachel, V, 173.
Radau (M.), V, 22, 55.
Raff, VI, 129.
Raillart (l'abbé), VI, 243.
Ramadge, V, 98, 170.
Rameau, V, 16, 195. — VI, 17, 212.
Raoux (M.), V, 100. — VI, 150.
Rawlinson, V, 7.

Raymonde (mademoiselle), V, 287.
Rebel, V, 77.
Reber (M.), V, 83, 141. — VI, 140.
Reboux (madame Mélanie), V, 95, 239. — VI, 230.
Regnier (M.), V, 171.
Rehm (les enfants), VI, 237.
Reicha, VI, 80.
Reichs, V, 163.
Reine (mademoiselle), V, 233. — VI, 42.
Renoud (M.), VI, 68.
Reutter, VI, 5-8.
Réveillé Paris, V, 97.
Révial (M.), V, 262.
Reyer (M. E.), VI, 128, 286.
Rheims, VI, 57.
Ribaldi (M.), VI, 94.
Richelieu (le duc de), VI, 125.
Richelieu (le maréchal de), VI, 10.
Richer, V, 204.
Ricimero, VI, 201.
Ricordi (M.), V, 46.
Ricourt (M.), V, 171.
Riga (M. F.). VI, 41.
Rigaud, V, 114.
Rinaldi (M.), VI, 94, 134, 285.
Ristori (madame), V, 173.
Ritter (M.), VI, 45.
Rittinger (le caporal), VI, 31.
Rizzio (madame), V, 239.
Rochard, VI, 24.
Roche (Aub.), V, 169.
Rochefort (M. H.), V, 240. — VI, 78.
Rochois (madame), VI, 258.
Rodolphe, VI, 78.
Roger (M.), V, 84. — VI, 225.
Roger et Ce (MM.), V, 240.
Roqueplan (Nestor), VI, 281.
Romani (M.), VI, 89.
Romanina (la), VI, 166.
Ronsard, V, 23. 175, 270.
Roqueplan, V, 133.
Rore (Cyprien de), VI, 188.
Rosaline, VI, 23.
Rosati, VI, 53.
Rose Marie (mademoiselle), V, 239.
Rossini, V, 42, 66, 106.
Rothschild. V, 40.
Rousseau (J.-J.), V, 26. — VI, 214.
Rousseil (mademoiselle), V, 48.
Routier (M.), VI, 74.
Rouvarolis (M.), V, 149.
Roy, V, 193.
Royer (M.), V, 134, 281, — VI, 12, 120.
Rubé (M.), V, 246.
Rubenstein (M.), VI, 191.
Rubini, VI, 80.
Rumslant (Meister), VI, 56.
Ruyter (mademoiselle), VI, 110.

S

Sabatini, VI, 196.
Sabon, V, 29.
Sacchini, V, 66. — VI, 78.
Saint-Albin (M. Philippe de), V, 221. — VI, 239.
Sainte-Beuve, V, 181.
Sainte-Foy, V, 230. — VI, 42.
Saint-Fargeau (M.), VI, 42.
Saint-Georges (M. de), VI, 230.
Saint-Just, VI, 192.
Saint-Léon, VI, 114.
Saint-Saëns, V, 83. — VI, 191.
Saint-Saëns (madame C.), VI, 95.
Salieri, VI, 78.
Sallentin, V. 20.
Sallé, VI, 53.
Salomon (M.), V, 47. — VI, 64.
Salvador (madame), VI, 95.
Salviani (madame). V. 173.
Samson (M.), V, 171.
Sangalli (madame), V, 95.
Sarasate (M.), VI, 129, 179. — VI, 272.
Sardou (M.), V, 287. — VI, 190.
Sarni (mademoiselle), VI, 94.
Sass (madame), VI, 171.
Saunois (M.), VI, 286.
Sauray (M.), V, 150.
Sauvage (M.), VI, 74.
Saville (mademoiselle), VI, 94.
Savy (mademoiselle), VI, 24.
Sax (MM. Adolphe et Alphonse), VI, 150.
Sax Junior (M.), V, 99.
Sblogi (madame), VI, 276, 281.
Schad (mademoiselle), V, 15.
Schaffgotsch. V, 122.
Schiller, V, 273.
Schlesinger (l'éditeur), VI, 46.
Schmid (Anton.), 244, 245, 247.
Schmidt (M.), V, 151.
Schneitzoeffer, VI, 144.
Schober, V, 273.
Schœffer (madame veuve), VI, 95.
Schœffer (M. et madame), VI, 95.
Schœlcher (Victor), V, 95.
Schœneverk (M.), VI, 95.
Schott (Gaspard), V, 51.
Schubert, V, 29, 66, 273.
Scribe, V, 281.
Sebel (mademoiselle), VI, 239, 285.
Sedaine, V, 77, 203. — VI, 111, 191.
Segond (M. le docteur), VI, 69.
Selim, V, 165.
Senneterre (M. le marquis de), VI, 202.
Serlio, VI. 196.
Serrières (de), V, 205.
Sévelinges (M. de), VI, 30, 105.
Sévigné (madame), V, 225.
Seybert (mademoiselle), VI, 110.
Shakespeare, V, 67, 177.
Sieber, VI, 76.
Silva (M. da), V, 221.
Simonetta (le marquis de), V, 51.
Sireuil (M. de), VI, 12, 121.
Sivry (M. Charles de), VI, 42.
Smart (M. Georges), V, 109.
Sodi, V, 204.
Solon (M.), V, 144.
Sommerard (M. du), V, 28.
Sontag (madame), V, 41. — VI, 80.
Sorel (Charles), V, 164.
Soto (M.), V, 285. — VI, 89, 134.
Souchon (M.), V, 151.
Soulary (Joséphin), V, 181.
Soullier (M. Charles), V, 44, 64, 236.

Speck (M.), V, 286.
Speneer, V, 175.
Spiers (M.), VI, 190.
Spinelli, V, 179.
Spohr, VI, 109.
Spontini, V, 15, 29, 66.
Standigel (M.), VI, 277.
Stapleaux (M.), VI, 47.
Steinbrenner, V, 98.
Stockhausen, VI, 268.
Stolz (madame Teresina), V, 43, 285 — VI, 178.
Straeten (M. E. Van der), VI, 188.
Strakosch, V, 47.
Strutt, V, 255, 259.
Subligny, VI, 53.
Sully Prudhomme, V, 179.
Sulzer, V, 40.
Surrey, V, 175.
Sylva (M.), V, 84, 137.
Sylvestre II (le pape), V, 54.

T

Taglioni, VI, 53.
Talmedo, V, 170.
Tamberlick (M.), V, 240. — VI, 45, 171.
Tamburini, V, 41, — VI, 80. — VI, 80.
Taravant (mademoiselle), V, 149.
Tardif, VI, 201.
Taskin (M.), V, 152.
Tassoni (madame W.), VI, 240.
Taubert (Guillaume), VI, 269.
Taylor, VI, 57.
Teinturier (l'abbé), V, 52.
Teissère (M.), VI, 110.
Teissier (mademoiselle), VI, 110.
Tempo (Antonio), V, 176.
Tencin (madame de), V, 280.
Tesson (M.), VI, 243.
Teste (M.), VI, 130.
Thal (Suzanne), V, 144.
Thalberg, V, 105.
Théo (madame), V, 240.
Thérésa (mademoiselle), V, 47, 287. — VI, 144.
Thévenard, VI, 205.
Thibaut (comte de Champagne), V, 174, 175.
Thieriot, VI, 10, 195.
Thierry (M. Edouard), VI, 237.
Thierry (Augustin), V, 69.
Thomas (Ambroise), V, 83, 141.—VI, 122.
Toby (M. Henry), VI, 240.
Tolomée (Claudion), V, 175.
Torquato Tasso, V, 177.
Tosi (Pier Francesco), V, 39.
Toudouze (madame), V, 287.
Tourte l'aîné, V, 93.
Trebert, V, 20.
Trefeu (M.), V, 47. — VI, 47.
Tronchin (M.), VI, 121.
Troupenas, V, 105.
Trousseau (M. le docteur), VI, 152.
Tulou (M.), VI, 72.
Turban (M.), VI, 275.
Tyndall, V, 122.

U

Uhland, V, 177.

V

Vaccaï, V, 60.
Vadé, VI, 192.
Vaëz (M.), V, 281.
Vallon (M.), de l'Institut. V, 140.
Van Ghell (mademoiselle), VI, 47. 190.
Vasseur (M. Léon), VI, 43, 239.
Vaucorbeil, V, 83, 141.
Vauthier (M.), V, 144, 186, 287.
Vautrot (M.), 264 à 269.
Vavasseur (M.), V, 286.
Veny, V, 29.
Verati (M.), VI, 94, 134.
Verdi, V, 30, 42, 47.
Verdier (du), V, 19.
Vergin (mademoiselle), V, 153.
Vergnet (M.), V, 84, 152, 191.—VI, 42, 191, 238, 278-280.
Verne (M. J.), VI, 119, 187.
Vernois (M. le dr.), V, 98.
Véronge de la Nux. (M.), V, 83.
Verrier, V, 165.
Verroust, V, 20.
Vestris, VI, 19, 53.
Vianesi (le chevalier), V, 93.—VI, 47, 89.
Viardot (madame Pauline), V, 111. — VI, 95.
Vidal (mademoiselle), V, 239.—VI, 231.
Vieuxtemps, (M.), VI, 223.
Villaret (M.), V, 47. —VI, 45.
Villequin (M.), VI, 74.
Viotti, V, 45.
Visconti (le duc), V, 58.
Vizentini (M.), VI, 47.
Vogel, VI, 78.
Vogt, V, 20.
Voisenon (l'abbé de), VI, 210.
Voltaire. V, 177, 193 à 202.—VI, 9 à 15, 208 à 217.
Vuillaume (M. J. B.), V, 95.

W

Wagner, V, 86, 87, 228. — VI, 45, 218.
Waldmam (madame), V, 42, 285.
Walter Raleigh, V, 175.
Wanloo (M.), VI, 42.
Wanner (madame), VI, 284.
Weber, V, 66, 227.
Wercken (M.), VI, 47.
Wertheimer, (mademoiselle), V, 231.
Widmer (Mario M.), V, 239, 286.
Wilder (M.), VI, 224.
Wilfrid (M.), VI, 91.
Willaert (Adrien), V, 189.
Willemin, V, 254. — VI, 162.
Witte (de), V, 10.
Woiller (le dr.), V, 267.
Wormser (M.), V, 83.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 909 4